

A Repetição no Gesto Fotográfico como Inscrição de Diferença

Rossana Mendes Fonseca

orientadora: Professora Doutora Eugénia Vilela

Universidade do Porto | Faculdade de Belas-Artes

A Repetição no Gesto Fotográfico como Inscrição de Diferença

Rossana Mendes Fonseca

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Estudos Artísticos com
especialização em Teoria e Crítica de Arte

Orientadora: Professora Doutora Eugénia Vilela

Porto, Setembro de 2011

para todos e para o *qualquer*, a vários nomes como intensidades primeiras,
para que *insistam* no pensamento

Agradecimentos

À orientadora desta tese, a Professora Doutora Eugénia Vilela, que acreditou neste trabalho desde o seu quasi-início, agradeço pela força e inspiração, pela orientação e amizade concedidas, que potenciaram o pensamento e abertura desta investigação.

Agradeço à Professora Doutora Lúcia Almeida Matos, directora do Mestrado em Estudos Artísticos, pela hospitalidade a ideias e movimentos de pensamento, pela atenção e disponibilidade.

A todos os Professores e colegas nesta Faculdade, agradeço pelos momentos em que o pensamento foi posto em acto. Um agradecimento especial à Professora Susana Lourenço Marques pela sensibilidade e crítica atenta com que coordenou o meu trabalho fotográfico, e à Catarina pela amizade.

Agradeço a todos aqueles que acreditaram neste trabalho em toda a sua duração. Aos meus pais, Joaquim Baptista da Fonseca e Maria José Sequeira Baptista da Fonseca, pela sua presença e apoio, por irem acreditando nos vários desvios e retornos da vida. A amigos que encontrei nos saltos e passagens entre fronteiras: April, Laila, Lorenza, Justine, Osamu, Anand, Kris, Julie, Abheet, Juliana, Bruno e tantos mais presentes em memória. A amigos que permaneceram resistentes ao meu lado e potenciaram constantemente linhas de (re)criação: João, Pedro, Raquel, Patrícia, Hugo, Rui, Belmiro, àqueles cujo nome está em repetição na sua diferença, àqueles cujo nome ainda que não foi dito esteja presente. A amigos que me ajudaram a vencer linhas de escrita e a fender muros de encerramento: Marta, Vânia, Zé. A todos, pelo *dom* da palavra.

Ao Luís, pela graça de um *sorriso sem gato*, pela experiência viva do problemático, por ser um verdadeiro *amigo do conceito*.

Resumo

A presente dissertação pretende fender linhas discursivas e modos de visibilidade que se jogam no plano da fotografia, através de uma problematização constante do gesto fotográfico com autores que se posicionam conceptualmente em lugares distintos, mas que têm em comum *pensar*. Tomar-se-á um percurso um pouco desviado no sentido em que caminharemos com Gilles Deleuze e o seu pensamento da *Repetição* e da *Diferença*, encontrando-o, no entanto, em movimentos de pensamento de autores que actuam no campo da fotografia. Mais do que uma análise técnica ou demarcação conceptual da fotografia, insiste-se aqui na procura de uma *ontologia da fotografia*, intersectando-se discursos artísticos, políticos, sociais e históricos, elementos constituintes de um traço que se inscreveu no próprio processo de fotografar, de ver e de *olhar*.

Abstract

The present dissertation intends to perform a series of ruptures in discursive lines and forms of visibility that compose the photographic field, through a constant problematization of the photographic gesture with many authors conceptually positioned in different sides, but who share the very act of *thinking*. A deviated course will be taken in the sense that we will wander with Gilles Deleuze and his ideas on *Repetition* and *Difference*, encountering so many of this ideas, however, in many authors that move in the photographic field. More than a technical analysis or a conceptual delimitation of photography, there's an insistent search for an *ontology of photography*, which is intersected by artistic, political, social and historical discourses, constitutive elements of a trace which has been inscribed in the very process of photographing, seeing and looking.

Índice

Dedicatória	2
Agradecimentos	3
Resumo/ Abstract	4
Introdução	6
I. Para uma Genealogia Crítica da Imagem Fotográfica	10
II. A Fotografia nos Limites do Discurso e da Relação	19
III. Sobre a Dupla Afirmação no Corte Fotográfico e a Formação do Espaço Vazio	30
IV. O Gesto Fotográfico e a Elisão do Autor	41
V. Da Memória e do Espelho na Repetição do Diferente	54
VI. Pensamento da Fotografia	72
Notas Conclusivas	84
Bibliografia	86
Filmografia	90
Bibliografia Passiva	92

Introdução

O que é a fotografia? Qual o traço que deixa quando protagoniza uma experiência sensível? Quais as condições de possibilidade da sua produção? Como pensar a fotografia? Poderá o gesto fotográfico ser uma manifestação de *diferença*, ao *repetir* o objecto referente numa imagem?

Começámos por pensar a fotografia como ruptura num regime de representação artístico, coincidente com uma forma de temporalidade na expressão artística denominada *modernidade*. Alvo de uma crítica violenta devido à sua automaticidade essencial, a fotografia enquanto *medium* de produção imagética colocou em movimento um deslocamento dos limites tradicionais da imagem. Desse deslocamento gerado, visámos compreender a existência de uma série de linhas de intersecção entre movimentos distintos em tempos diferentes, que, no entanto, comunicam em meios e modos de composição. Da sua referência directa ao *real*, do seu registo neutro de irrefutável credibilidade, pretendemos revelar a formação de visibilidades e discursos a partir da disseminação da fotografia em processos mediáticos e publicitários, confirmadores de uma distribuição de corpos, posturas, ideologias e gestos. No entanto, encontrámos nessa automaticidade, na reproduzibilidade técnica, no ser essencial da fotografia, *linhas de fuga*. No seu ser intrínseco, na sua contingência, encontrámos na fotografia a possibilidade de algo *outro*, a possibilidade do *acontecimento*.

O que nos aparece enquanto reprodução de um referente identitário pelo processo fotográfico, não constituirá um processo de quebra com o regime identitário e de representação?

Para compreendermos o gesto fotográfico de inscrição enquanto possibilidade de produção de um *novo*, decidimos analisá-lo de acordo com um elemento que lhe é intrínseco – o tempo. Se a fotografia se diz processo de produção de uma imagem pela acção da luz numa película sensível, o plano no qual essa acção da luz tem efeito é o plano do tempo. Processo de inscrição na duração, em que a captação de um instante não é possível ser apreendido pela nossa experiência quantitativa do tempo. Dessa sua essência automática, mecânica, operativa, a fotografia estabelece uma *Relação*, não endereçada a um sujeito, mas entre instantes qualitativos no tempo, entre o seu Todo e as suas partes, fazendo dela própria algo de continuamente *outro*, algo que não reenvia a nada. Pensamos se a impossibilidade de captar a fotografia na sua totalidade - apesar de uma panóplia de ficções sociais e políticas criadas a partir

do seu *medium* - constituirá um gesto de insubmissão perante a história, um gesto *menor* de insurreição de saberes.

Na sua inassimilabilidade total, a fotografia perturba o *real* enquanto manifestação de uma afecção, como extensão virtual de um objecto que entra em diferimento com a sua imagem *outra*, a qual, por sua vez, potencia estados de fabricação da memória. Do diferimento do *entre*-instantes, do reenvio para nada, da perturbação do campo sensorial motor, fizemos corresponder à fotografia um espaço vazio, um espaço qualquer. No gesto de *enquadrar*, gesto de captação prévio ao corte, produz-se um espaço vazio, desconhecido ao *olhar*, que se dirige para o que se denomina *fora-de-campo*, presença sempre em relação com a própria fotografia e na qual não tem parte material. Desta realização de presenças em ausência, de virtuais em actualização que escapam constantemente ao ser actual, voltamos à menção do *Todo*, da relação com as partes, da *Relação* imanente na fotografia. Jogamos com o *Tempo* enquanto *Todo* e continuamos no plano do encontro de um *olhar* sobre algo, e da sua materialização sensível que é, pela *repetição*, já outra que não a percebida.

Ao referenciar a banda de Moebius, compreendemos a acção efectiva da fotografia no tempo, ao criar caminhos bifurcados na produção de uma *repetição* de algo que se diferencia ao entrar num caminho temporal *outro*. Cortamos uma parte de um todo, repetimo-la, separamo-la do seu referente, mas fazemo-la retornar como um *todo outro*, como uma imagem. Produtora de *Real*, a fotografia torna-se um ser desejante, desejo que não tem necessidade nem falta de objecto, que não remete para um referente ou sujeito, que produz traços singulares, multiplicidades vibrantes, fatias do mundo, *objets trouvés*. Problematicadora do sujeito autoral, a fotografia trabalha não apenas com o autor e a sua experiência pessoal, mas com um esquema de três elementos: o autor, o tema e a câmara, abrindo a possibilidade para uma nova maneira de ver. Motivos aparentes da sua *génese automática* ou *reprodutibilidade técnica*, que demonstram a única possível identidade da fotografia - a *repetição*. Pela sua inscrição numa *duração* temporal, a fotografia tem a repetição como o ser que lhe é imanente, como processo onde um *corte* espacial actua, como um movimento que produz *diferença*.

A fotografia deixa-nos em dissolução, em vias de descentramento, doa-nos a possibilidade de formas outras de vida, do *pensamento-artista*, da *personagem conceptual* como mutação imanente de um rosto, de um corpo, de uma vida. Livrando-se ela mesma de uma intencionalidade que é forçada na sua superfície, no seu movimento, na sua apropriação, deixando-se ser habitada pelo *ser qualquer*.

Apropriamo-nos do espelho e da memória para explicar o processo de captação e registo fotográfico, pois percebemos neles um possível encontro pela repetição com um *já outro*. O espelho como elemento de uma contínua destabilização da imagem identitária do *qualquer* que se observa intensamente, como narcisismo alucinatório, como retorno não do *mesmo* mas de um *diferente*. Procuramos a temporalidade na qual a imagem repetida se desvanece e faz aparecer o espaço vazio. Esse movimento de passagem, de encontro de tempos passados e já presentes, de momentos futuros e ainda presentes, constitui a memória. Intuímos a memória, não como contentor quantitativo de momentos passados, voltamo-nos sobre o seu carácter de reenvio constante entre um passado tornado recente e um presente já antigo, entre o virtual e o actual. A fotografia acede à memória como vontade de rememoração consciente, no entanto, o estado de suspensão que induz, quer pelo seu modo de processamento espacial (o corte, o enquadramento), quer pelo seu modo de inscrição temporal (de diferimento em relação ao instante de captação), produz um *encontro*. Um encontro com um ser fantasmático, com um ser *a vir*? É para esse movimento de tensão entre a morte e o nascimento, que reenviamos constantemente a fotografia. Entre o fazer desaparecer e o fazer voltar, entre a fragmentação e a recriação, entre o real e o ficcional e, ao mesmo tempo, no *instante entre* aparece um movimento de duplicidade.

Pretendemos dar à fotografia um movimento de pensamento do seu próprio pensamento, fomos até aos termos comumente proferidos da prática fotográfica (*profundidade de campo, velocidade de obturação*), para desenvolver um sentido problemático das condições de possibilidade do seu gesto e das singularidades pré-individuais da sua essência. Fizemos da fotografia, um campo conceptual, procurando o seu *pensamento diferencial*, ultrapassando o lugar da mera técnica e de um modelo de cálculo.



François Rousseau, *Atelier*, 2008

I. Para uma Genealogia Crítica da Imagem Fotográfica

(...) nesta actividade, que podemos portanto chamar genealógica, não se trata, de forma alguma, de opor à unidade abstracta da teoria a multiplicidade concreta dos factos (...) Trata-se, de facto, de lançar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legítimos, contra a instância teórica unitária que pretenderia filtrá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência que só alguns possuiriam.

Michel Foucault
“É Preciso Defender a Sociedade”

Se novas representações picturais foram surgindo em momentos decisivos da história da pintura, o nascimento do que viria a ser considerado como a primeira fotografia – imagem obtida na câmara escura por Niépce datada de 1822 –, a que se seguiram experiências por Daguerre, Talbot e Bayard no sentido da fixação e reprodução dessa imagem, coincidiu com o princípio da *modernidade*.¹ Uma nova temporalidade no modo da produção artística emerge, que se traduz pelo distanciamento efectivo face à representação, pela progressiva ruptura dos meios tradicionais com a composição vigente e de uma nova forma de composição com os meios tradicionais.

No seu aparecimento, o gesto fotográfico cobriu-se de uma atenção redobrada pelo modo “instantâneo” como concebia qualquer imagem, que por constituir um *retrato* bastante preciso da *realidade* se tornou uma rival efectiva da pintura essencialmente realista. A imagem que produzia, por muito que não fosse legitimada como gesto artístico ao nível da crítica da arte que a rejeitava, tornou-se objecto de documentação e de substituição do modelo orgânico em pintura. Servindo-se da fotografia, os pintores encontravam nela um documento que lhes permitia estudar,

¹ Bernardo Pinto de Almeida relaciona a pintura de Manet, na qual se dá o *retraimento do espaço pictural*, com um novo período em surgimento, *o da modernidade*, que é também coincidente com o da fotografia: “Esse espaço da caixa é, por excelência, espaço de modernidade. (...) O espaço da caixa é, por outro lado, uma metáfora de toda a redução do espaço à bidimensionalidade através do sucessivo retraimento, tal como a fotografia acabou por o projectar no século XIX, justamente na época de Manet.” (Pinto de Almeida, 1996: 107).

por exemplo, as formas humanas. Assim, ao invés do reposicionamento rígido e constante por um modelo real, uma série fotográfica poderia integrar a própria imagem *zenoniana*² como documento de estudo. Uma nova forma de existência, que gerava então um processo outro de produção imagética, cuja novidade “consistia em pintar *d’après peinture* e já não *d’après nature*” (Pinto de Almeida, 1996: 127). Processo reclamado pela pintura de Manet e daqueles que se tornaram os *pintores da vida moderna*, intrinsecamente enunciator de um *discurso estético potencial*.³

Deste modo, aos poucos, a fotografia, apesar de não estar circunscrita à esfera artística⁴, ganhou preponderância e imbuu-se de uma série de significados estéticos provenientes de movimentos artísticos que se basearam na exploração de diversas técnicas a ela relativas.

Pensando a fotografia da arquitectura e paisagem citadinas de Paris de Eugène Atget, cuja intenção primeira se tratava somente da venda como modelos para pintores (muitos dos quais vieram a ser fotógrafos), faz-se notar o valor artístico de que a sua obra se impregnou, colocando a fotografia documental como forma de produção criativa. Não só o seu percurso (no duplo sentido: pela fotografia e por Paris) foi exaustivo, criando composições que excediam as comuns paisagens urbanas e arquitectónicas da cidade e incluindo o homem em diversas cenas de rua ou de natureza sem o carácter usual de estaticidade ou pose proclamada, como também muito actual e, portanto, inserido no movimento de uma arte em estado de despontar.⁵

No fim do século XIX, para responder à enunciação da fotografia como acto de reprodução mecânica, apareceu um grupo – os *picturalistas* - interessado nas

² “(...) vê-se um corpo rígido como uma armadura que mexe as suas articulações, ele está aqui e ali, magicamente, mas não vai daqui para ali.” (Merleau-Ponty, 2006: 62).

³ Cf. Pinto de Almeida, 1996: 127.

⁴ De acordo com Walter Benjamin, para Baudelaire a fotografia devia limitar-se estritamente *ao seu verdadeiro dever* – o de apenas servir as ciências e a arte. (Cf. Benjamin, 1992: 134.) Também Pierre-Jean Amar menciona a publicação de um manifesto por Ingres sobre as características unicamente mecânicas e desprovidas de inteligência e estudo artístico da fotografia, abaixo-assinado por outros artistas que partilhavam da mesma opinião: “(...) muitos artistas menosprezam a chegada intempestiva da fotografia e negam-lhe qualquer valor artístico. Evocámos as 26 assinaturas no fim da petição de Ingres, e Lamartine não é o único a afirmar com veemência «que a fotografia jamais será uma arte»”. (Amar, 2007: 70-72).

⁵ Cf. Bauret, 2006: 27-28.

“A maioria dos temas de Atget exclui, quase sempre, qualquer presença humana; quando se trata de monumentos históricos, de esculturas em parques ou jardins, as suas fotografias revestem-se de um carácter quase intemporal. No entanto, apercebemo-nos, por vezes, que uma silhueta, algo difusa, desliza para a imagem (...) Na época em que Eugène Atget desenvolveu o seu trabalho, as pesquisas que iriam abrir o caminho ao instantâneo conjugavam-se com as que visavam aperfeiçoar uma máquina realmente portátil, mais manejável do que a câmara. As descobertas neste campo vieram renovar profundamente a actividade documental, pois até então ficavam-se pelos temas inanimados: paisagem urbana, arquitectura. Ou por personagens a quem o fotógrafo pedia longas poses (o caso do retrato tem de ser visto em separado, entre outras coisas porque se opera em estúdio).” (Bauret, 2006: 27-28).

características da imagem fotográfica e na sua transformação completa, desvalorizando-a no seu ser autónomo – o acto de reprodução imagética – para a transformar numa forma de arte pictórica pela alteração excessiva da imagem em laboratório.⁶ Ora, um tal movimento que comporta uma série de ideias que despojam a prática fotográfica do seu carácter original, demonstra uma vontade de legitimação crítica da fotografia enquanto meio artístico, reforçando, no entanto, a perspectiva mecânica que se tinha relativamente ao acto fotográfico, e com ele o próprio gesto fundador - o olhar que o antecipa.

Actualmente, encontra-se o que se poderia chamar *práticas de picturalismo* na fotografia digital, observadas na manipulação excessiva da imagem através de software específico (um laboratório mais portátil), que encaminham a imagem fotográfica no sentido da ilustração, tal como nas formas primitivas do picturalismo a encaminhavam no sentido da pintura. No seio da massificação da produção fotográfica digital, assiste-se, também, a um mercado de oferta de composições pictóricas pré-definidas (semelhantes a um tipo compositivo de Lichtenstein ou Warhol, por exemplo) nos serviços de revelação fotográfica. Serviços esses que oferecem uma “impressão em alguns minutos”⁷, que conjugada à crescente utilização da câmara digital compacta, protagonizam uma crise instituída nesta nova era da fotografia digital. Aqui, poder-se-á estabelecer um paralelo de semelhança com o que Walter Benjamin descreve como a crise que adveio da instalação de comerciantes como fotógrafos e do exagerado retoque que investiam na fotografia:

Foi essa época em que os álbuns de fotografias se começaram a encher. Tinham os seus lugares de predilecção nos cantos mais frios das casas, em cima de consolas ou “gueridons” da sala de visitas: peles de couro com repelentes cercaduras de metal e folhas emolduradas a ouro da grossura de um dedo, nas quais se viam figuras extravagantemente decoradas ou atadas (Benjamin, 1992: 122-123).

Também actualmente, o mercado decorativo de *gadgets* na fotografia é cada vez mais imaginativo: t-shirts, almofadas, canecas e mesmo frigoríficos estampados aparecem-nos ao mesmo tempo que as molduras digitais de uma capacidade enorme de armazenamento e exposição de fotografias assumem protagonismo nas prateleiras, móveis e cantos dos diversos lares. Ainda que as motivações e os objectos-alvos divirjam da crise observada na fotografia analógica durante o culminar

⁶ Esta transformação completa da composição fotográfica opõe-se totalmente ao que era defendido por fotógrafos como Cartier-Bresson, de que o acto mais essencial da fotografia é o disparo – *instante decisivo* –, cujo enquadramento e composição são fundamentais e conseguidos apenas pelo olhar rápido e experiente, não havendo alterações em laboratório: “(...) é a impulsão espontânea de uma atenção perpétua, que capta o instante e a sua eternidade.” (Cartier-Bresson, 2004: 35).

⁷ Tradução livre da expressão original da Kodak *prints in minutes*.

da sua expansão comercial, substituindo a tentativa de hierarquização social através do retrato por uma euforia capitalista de consumo desenfreado, depondo os objectos imponentes da época por objectos de carácter mais funcional, o estado de mau gosto que se observa na fotografia digital é o mesmo.

Ainda na linha formal deste movimento de amadorismo burguês do fim do século XIX, e como objecção crítica aos limites da Arte, relevando a necessidade de uma crítica e legitimação do próprio *medium* no plano do que se tornara a arte moderna conceptual a partir dos meados da década de 60 (do século XX), emergiu um movimento fotográfico artístico de elogio da composição amadora. Este movimento fundamentava-se na recusa de uma técnica aperfeiçoada e na estruturação de um novo estilo de composição – uma técnica amadora ou não-profissional, de índole mais documental e baseada nos trabalhos fotográficos realmente amadores. Sendo movimentos tão opostos, um pela imitação e o outro pela negação da composição da grande pintura, o *picturalismo* e o *fotoconceptualismo* de vertente amadora tornaram-se movimentos de composição imagética tão extremistas nas suas componentes formal e conceptual que, formulando um movimento idealista do fotográfico, encaminharam a fotografia no sentido de um esquadrinhamento do processo de criação. Ao slogan da Kodak - *you press the button, we do the rest* –, promovido por uma marca e enunciador da expressão imagética que as massas adquiriram, combina-se, na década de 60 o comentário crítico de Jean-Luc Godard - *Kodak does 98 percent* – sobre a produção artística de então.⁸

No decurso do distanciamento que se operou em relação ao *picturalismo*, apareceram movimentos que renovaram a crença no valor da fotografia enquanto gesto espontâneo do olhar. Alfred Stieglitz cria a revista *Camera Work*, em cujas publicações apresenta fotografia e pintura lado a lado, mantendo, porém, bem explícita a distância que deveria ser intrínseca. Essa diferença é proposta na noção inaugural de *straight photography*⁹, apelativa para fotógrafos como Cartier-Bresson - um dos elementos formadores do grupo Magnum Photos -, que baseavam o seu trabalho no acto fotográfico espontâneo, cru, instantâneo por excelência, no sentido de uma produção condizente com o seu meio. Também a partir da ideia de *straight photography*, fotógrafos, alguns dos quais mais tarde formam o grupo *f/64* liderado por Edward Weston, executaram experiências já no caminho da abstracção

⁸ Cf. Wall, 2007: 148-164.

⁹ Stieglitz propõe a noção de *straight photography* como a necessidade da fotografia se libertar da pintura, assumindo a sua *diferença* relativamente às demais formas de arte. (Cf. Bauret, 2006: 86-94). “(...) *Camera Work* é a primeira revista a considerar a fotografia como um modo de expressão por inteiro, autêntico, específico. «Os fotógrafos não devem envergonhar-se se as suas fotografias forem consideradas simplesmente como fotografias», declara Stieglitz.” (Bauret, 2006: 93).

(coincidente cronologicamente com aquela que começava a revelar-se na pintura)¹⁰, que consistiam em captar objectos banais de perto utilizando a abertura do diafragma mais pequena que, por sua vez, permite a maior profundidade de campo e assim conseguir imagens, ainda que muito nítidas, imediatamente irreconhecíveis na sua paridade objectual. Perdendo essa identidade fixada na semelhança com o objecto referente e comum do quotidiano, ao objecto da fotografia é-lhe proporcionada uma perda de fundamentação funcional no plano da imagem, de modo análogo à descrição feita por Deleuze e Guattari (2004a) da “mesa” de Henri Michaux.¹¹ Todavia, se a mesa compreende uma espécie de erosão auto-infligida como nos mostra a descrição de Deleuze e Guattari, o objecto fotográfico fragmenta-se pela acção do olhar, fazendo-se relevar nas suas qualidades plásticas a um propósito abstracto kandinskyano de arte concreta, cuja acção libertadora da imagem se despoja do objecto como referente identitário nominal.¹²

Tal como formas não legitimadas de picturalismo reapareceram na fotografia digital, ou processos de abstracção se revelaram sincronicamente na história da pintura e da fotografia, podem-se observar outros movimentos pictóricos de transversalidade da imagem que inauguraram novas formas de discursividade e portanto, de encontro de dois planos de imagem distintos. Planos que se intersectam de uma maneira desprovida de uma vontade ou consciência, nos quais confluem intensidades imagéticas relacionais.¹³ Do movimento da fotografia pós-picturalista que se desprende finalmente da pintura moderna, prendendo-se, não obstante, àquilo que a estética moderna ditava sobre a imagem – o aparecimento não antecipado, a irrupção fulgurante da imagem –, surge a vontade de uma fotografia artística que ensaia uma mimese de todo um movimento com tais características - o fotojornalismo. O seu carácter instantâneo e documental possui os meios para aquilo que será uma arte crítica conceptual a partir dos anos 60. Mais uma vez, observa-se uma proposta de fazer da fotografia uma crítica intensiva à estetização e artificiação do *medium*, bem como, implicitamente, a sua aceitação no universo da Arte, sem

¹⁰ “Encontramo-nos hoje no início do terceiro período da arte, ao qual podemos chamar, por convenção, «período abstracto». (...) A condição necessária para o desenvolvimento deste período reside na «avaliação interior dos meios exteriores».” (Kandinsky, 1999: 18).

¹¹ “(...) Ou antes, dessimplificava-se à medida que era trabalhada... Tal como estava, era uma mesa feita de bocados, como são feitos alguns desenhos esquizofrénicos, e se parecia acabada era só na medida em que já não havia maneira de não lhe acrescentar mais nada, mesa que se tinha transformado cada vez mais num amontoado e cada vez menos numa mesa... E não servia para nada do que se possa esperar de uma mesa.” (Deleuze e Guattari, 2004a: 12).

¹² “(...) o artista liberta-se do objecto porque este o impede de se exprimir exclusivamente através dos meios puramente pictóricos. (...) O objecto suprimido não faz diminuir os meios de expressão, antes os multiplica até ao infinito.” (Kandinsky, 1999: 81-83).

¹³ Cf. Pinto de Almeida, 1996.

renunciar a nenhuma das suas características (da forma como os picturalistas haviam feito) – a fotografia como *anti-objecto*.¹⁴ Para Régis Durand (1995), na produção estética moderna, a fotografia encontra-se como *objet trouvé* ou forma de *ready-made*, introduzindo nas obras que compõe, intervém ou documenta, um fragmento de realidade, que é ao mesmo tempo uma imagem da realidade. Tal como o *ready-made* na sua função crítica de delimitação da Arte, a fotografia no seu movimento de captação instantânea e produção mecânica do *qualquer* – que se opõe ao processo manual moroso e de produção de um só original da obra –, inscreve uma força perturbadora que fende a identidade historicamente construída e legitimadora dos objectos artísticos, imprimindo, simultaneamente, um carácter selectivo, crítico e documental, que realiza o deslocamento e a passagem de um objecto captado (tanto do objecto considerado banal, como do objecto considerado artístico) para um *objecto já outro*, uma imagem.

No plano da documentação e da escrita experimental e crítica, manifestando uma procura estética transversal a diversos processos de criação artística, e ao mesmo tempo uma vontade de criação espontânea manifestada pelo fotojornalismo, surge a fotografia dos anos 60 e 70. Uma fotografia não só como nova forma de reportagem, que não se refere já ao estudo social e político que até aí lhe era inerente, mas à integração ou registo de obras de *Land Art*, performance, Arte Povera e conceptualismo;¹⁵ mas também como elemento de colagem e como dado de *transfert* em composições pictóricas para artistas como Warhol ou Rauschenberg.¹⁶ Segundo a pretensão de “un art au présent”, Rauschenberg encontrava na fotografia, tal como na diversidade de objectos dos seus *combine paintings*, uma manifestação de sinais no mundo, e, ao mesmo tempo, a possibilidade de *transfert*, não só plasticamente em qualquer tipo de suporte matérico sob variados processos, mas também no interior do próprio dispositivo fotográfico enquanto passagem de energia e afectos.¹⁷ Já Warhol cria uma conceptualização da génese automática da fotografia, trabalhando séries com um mesmo objecto em diversas variações cromáticas, e dando a esse mesmo objecto de reprodução um carácter icónico vazio, qualquer coisa de fantástico

¹⁴ Cf. Wall, 2007: 143-149.

¹⁵ Cf. Wall, 2007: 150-155.

¹⁶ Cf. Durand, 1995: 113-114.

¹⁷ “Rauschenberg, il l’a souvent dit lui-même, n’a jamais cessé d’être photographe. C’est qu’il voit dans la photographie l’association de deux procédés qui sont au coeur de son approche artistique: le prélèvement et le *transfert*. (...) [prélèvement] de signes dans le monde (...) [*transfert*] de l’image sur toutes sortes de supports, à l’aide de procédés divers (...) à l’intérieur même du dispositif photographique de base, un transfert d’énergie et d’affects. Et c’est aussi cela qui le retient en elle: qu’elle soit branchée sur le réel, sur des énergies et des temps réels qui constituent au fond le véritable matériau de Rauschenberg dans sa tentative pour faire, comme il le dit, *un art au présent*.” (Durand, 1995: 13).

ou mesmo alucinatório.¹⁸ Elemento de diversas composições de meios artísticos vários, a fotografia percorre diversas formas de ser em acto, ora instrumento de documentação e elemento compositivo, ora formação de um todo imagético no qual é suporte e elemento único que se inscreve como obra.

Observando a linha de acção imagética produzida por estes e tantos outros estilos e movimentos numa possível escrita da história da fotografia, podemos perceber intensidades que percorrem os vários planos e meios de produção identificados nesses mesmo movimentos, e que fazem sobressair algo que é sentido como uma relação de profundidade à superfície da imagem. Poderemos falar no eterno retorno como constante recriação numa ordem temporal não linear, que fende a própria história, e na qual a arte não constitui apenas a sua imagem, mas um dos seus planos de produção, cuja relação é de consubstancialidade com os outros planos de produção e mesmo com o próprio tempo, que nos afecta de uma forma outra? Poderá ser esse movimento, um movimento de retorno da imagem, com uma dinâmica, um ritmo próprios, e que tal como "a história no seu saber aberto se deixa (re)construir e desconstruir numa tarefa sem fim"(Pinto de Almeida, 1996: 22-23)? Pois quando a imagem *fala*, coloca em movimento uma série de forças de relação, que muitas vezes se nos mostram como antecipadoras ou anunciadoras de questões.

Michel Foucault (2005) menciona o caso de *Las Meninas* de Velásquez, como uma imagem que cria um lugar de *permutabilidade incessante* “de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade”, abrindo para uma invisibilidade solidária daquilo que se vê por aquele que vê, interrompendo o plano da representação *per se*, que se auto-referencia e se elide.¹⁹ Trata-se de um instante em que aparece algo no mundo que é figura possível do questionamento daquilo que se inscreve numa dada temporalidade - o *momento-acontecimento*²⁰. Em termos formais, *Las Meninas*

¹⁸ “Toute autre est l’usage que fait Warhol de la photographie. Non seulement elle n’est jamais, pour lui, au présent, mais elle est porteuse d’une énergie mortifère très forte. (...) Et le traitement auquel Warhol soumet ses images renforce encore leur caractère d’icônes vides: en jouant délibérément sur le caractère mécanique de la reproduction en série, en les faisant passer par toutes sortes de variations chromatiques. Warhol coupe définitivement tout lien avec le réel, ou bien il donne à ce réel un caractère fantastique, halluciné (...)” (Durand, 1995: 114).

¹⁹ “(...) Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que trespassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objecto, o espectador e o modelo invertem os seus papéis permanentemente. (...) Talvez este quadro de Velásquez figure como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Ela intenta com, com efeito, representar-se a si mesma com todos os seus elementos, com as suas imagens, os olhares a que oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela ao mesmo tempo recolhe e exhibe, é imperiosamente indicado com todas as partes um vazio essencial: a desaparecimento necessária daquilo que a funda – daquele a que ela se assemelha e daquele aos olhos do qual ela não passa de semelhança. Este sujeito mesmo – que é o Mesmo – foi elidido. E liberta, finalmente dessa relação que a acorrentava, a representação pode oferecer-se como pura representação.” (Foucault, 2005: 60-61, 70-71).

²⁰ Cf. Pinto de Almeida, 1996: 45.

reconfigurou o espaço pictural no sentido do seu retraimento e fechamento em caixa. Já não como uma representação, cujo processo de produção se constitui segundo uma comparação ou metáfora perfeitas da perspectiva ideologicamente incidente nessa temporalidade em questão – a perspectiva renascentista –, mas como algo que, reconhecendo os limites da representação, “rompe com o circuito previsível da evolução ou da continuidade dessa temporalidade para instaurar algo que é da ordem do singular” (Pinto de Almeida, 1996: 60).

Composição de um espaço fechado e bidimensional, o novo espaço do quadro que se reportará para a composição imagética moderna²¹ – que será também a da fotografia –, cria consigo um lugar outro para o *autor*. Qual esse lugar que virá a ser ocupado pelo autor na arte moderna? Voltando a *Las Meninas*, podemos ver o lugar ocupado pelo corpo de Velásquez que se coloca proeminentemente ao lado da obra. O corpo do autor a descoberto como que anuncia o seu desaparecimento eminente para trás da “grande tela que talvez o vá absorver” (Foucault, 2005: 59). Um desaparecimento simbólico do autor para detrás da sua obra como uma dissolução voluntária realizada em prol do sentido que nela inscreve? Tratar-se-á da porta do espelho, que não se encontra no seu lado opaco, mas de um outro lado que se dá à travessia, à passagem para um lugar outro? Terá a fotografia, tal como nos diz Durand (1995: 73) através das palavras de Antoine-Joseph Wiertz, a missão de abrir o pensamento, e não a de matar a Arte como tantos advogavam? Poderemos colocar o espelho em que Rembrandt encontra continuamente uma progressiva desfiguração do seu rosto, cujo auto-retrato se torna imagem dessa dissolução materializada, como gesto de confrontação em que se pretende pensar as singularidades e o tempo de uma forma outra, e não como uma tentativa de subtração de si ao mundo? Poderá a fotografia corresponder ao papel de elemento diferencial, de elemento crítico, que Durand lhe faz atribuir no pensamento de vários campos e media particulares?

Como imparável e inultrapassável, o tempo torna inerente no acto fotográfico, um momento eternamente diferido que nos remete para um virtual (sempre em vias de se realizar como actual). Constituirá este virtual a superfície de inscrição da memória? Poderá ser a fotografia a escrita do tempo, se a sua leitura é, numa primeira instância, a de um momento localizado no que comumente chamamos passado, mas que numa segunda instância se nos mostra nas condições do presente?

²¹ “(...) a raiz de uma nova medida de consciência dessa autonomia da pintura cujas consequências radicais conduziram à definição explícita da bidimensionalidade do quadro. Problema este que viria a ser fundador em todo o processo de construção da arte moderna.” (Pinto de Almeida, 1996: 53).



Barbara Kruger, *Your Body is a Battleground*, 1999

II. A Fotografia nos Limites do Discurso e da Relação

Há expressões, lances de espírito, há sentenças, uma mão-cheia de palavras nas quais de repente se cristaliza toda uma cultura, toda uma sociedade.

Friedrich Nietzsche
Para Além de Bem e Mal

Pertencentes a uma sociedade cuja principal forma de comunicação cultural fora durante longos anos a linguagem verbal, a crescente industrialização da tecnologia da imagem, a disseminação da imagem enquanto discurso de massas, a sua propagação pelos organismos mediáticos, instaurou nos dias de hoje uma forma de constituição dos saberes outra, que encontra na fotografia um meio óptimo de democratização da experiência e uma poderosa arma de controlo e vigilância. Susan Sontag (2002) diz-nos que somos educados por fotografias¹: álbuns de família, postais, *outdoors*, jornais, revistas, catálogos, integram os vários dispositivos onde a fotografia toma lugar habitual no nosso dia-a-dia. Porém, esta cultura da imagem não consiste apenas em contemplar imagens tiradas por outros, mas também no registo massivo daquilo que nos rodeia, que principalmente com o avanço da tecnologia digital, deslocou a imagem do mundo para o ecrã da câmara. Estar rodeado de imagens que inconscientemente se insinuam em nós, fotografar compulsivamente eventos, viagens, lugares, pessoas, faz emergir uma espécie de ritual social e, portanto, uma prática que se torna integrante na sociedade e que utiliza a fotografia como instrumento de poder.²

Como primeiro objecto de estudo, podemos observar a fotografia dos jornais e das revistas de informação. Imagens intencionalmente fortes que pretendem dirigir o olhar do espectador. A necessidade de manter um mercado mais ou menos estável

¹ “(...) being educated by photographs is not like being educated by older, more artisanal images. (...) In teaching us a new visual code, photographs alter and enlarge our notions of what is worth looking at and what we have a right to observe. They are a grammar and, even more importantly, an ethics of seeing.” (Sontag, 2002: 3).

² “Recently, photography has become almost a widely practiced amusement as sex and dancing – which means that, like every mass art form, photography is not practiced by most people as an art. It is mainly a social rite, a defense against anxiety, and a tool of power.” (Sontag, 2002: 8).

para as suas imagens cria em muitas agências uma necessidade de competição e sensacionalismo, a qual se apresenta na colocação de imagens cada vez mais chocantes e dramáticas, aliadas a legendas textuais ditas descritivas, mas de natureza claramente parcial e de tom alarmista ou romanceado. Tais legendas encerram em si indicações de leitura da imagem a que se fazem corresponder, não só começando por propor um sentido para a imagem, mas encaminhado também o observador numa leitura rápida e estrita. Seja este um dos tipos de discurso que Michel Foucault descreve como aqueles "*que* passam com o acto mesmo que os pronunciou" (1997: 19) ou, que seja o tipo de discurso a que Walter Benjamin apelida de *informativo*, cujo objecto - a informação - necessita de uma comprovação imediata que ensaia cada vez mais uma aproximação ao actual³, é demonstrativo de uma procura obsessiva e rápida pelo factual, que equivocadamente é pronunciado como real. Derivando um estado de constrangimento do acto de pensar, uma coerção da problematização de elementos de um pensamento crítico, ou mesmo uma completa docilidade e inacção de qualquer gesto interventivo.

Segundo a definição de registo neutro de irrefutável credibilidade (visual e instantâneo), processo de produção de imagens análogas ao seu referente, processo de fixação momentânea de algo que se presencia – uma definição que poderá coincidir com o discurso primeiro sobre a fotografia -, a fotografia parece poder afirmar-se como “a secretária e o bloco-notas de alguém que na sua profissão tem necessidade duma absoluta exactidão material”⁴. Definição firmada por uma consciência que entende a fotografia apenas como produção baseada no *automatismo da sua génese técnica* (Dubois, 1992). Ideia inscrita no contexto geral que pretende a produção fotográfica exactamente como testemunha completamente credível de acontecimentos. Ideia que coloca em questão uma possível falsificação ou desonestidade por parte de autores de fotojornalismo e reportagem que possivelmente fabricaram a composição de cenas que fotografaram. É o caso da imagem de Robert Capa designada *The Falling Soldier*, ou o caso de *Iwo Jima Flag Raising* de Joe Rosenthal. Sendo a primeira acusada de *mise en scène*, por argumentos de dúvida sobre a pessoa que figura na imagem ter sido mesmo atingida, e a segunda ser admitidamente uma reconstrução compositiva da cena que o fotógrafo chegou a presenciar, mas que não registou a tempo. A atenção dirige-se

³ “A informação, contudo, tem que ser comprovada de imediato. Antes de mais, tem que surgir como algo «compreensível por si próprio». (...) Cada manhã somos informados sobre o que acontece em todo o mundo. E, no entanto, somos tão pobres em histórias maravilhosas! Isto, porque nenhum acontecimento nos chega que não esteja impregnado de explicações.” (Benjamin, 1992: 34).

⁴ Afirmção de Baudelaire sobre o papel que a fotografia devia desempenhar enquanto processo mecânico e instrumento documental ao serviço das ciências e da arte (Cf. Dubois, 1992: 23).

essencialmente para a necessidade actual de ver na imagem fotográfica o que factualmente aconteceu. Será a fotografia apenas esse registo factual, através da qual se pretende possuir o *Real*? Quando Capa ou Rosenthal fazem a fotografia de cenas que nos falam de realidades da Guerra Civil espanhola ou da Segunda Guerra Mundial, não estão a inscrever o testemunho destas realidades como acontecimento, dando-lhes uma vida outra, uma contínua recriação enquanto substância viva no Real? O próprio da fotografia não será criar o *Acontecimento* enquanto realidade a um só tempo que se realiza na memória, que assume um reconhecimento e actualização do gesto inscrito, mas ao mesmo tempo uma ruptura que incide no acto de relembrar pela força activa do esquecimento? Relembrar, que não sendo unicamente repetir as condições do mesmo, é entregar à memória as condições do presente para que um acontecimento vivido se repercuta diversamente. A partir de uma outra perspectiva, Sontag (2002) dá-nos o exemplo, através do filme de Godard e de Gorin *A Letter to Jane*, da *sabotagem* realizada pelo *L'Express* sobre uma fotografia que foi subtraída ao seu espaço, através de uma recontextualização e de uma legenda. Se a fotografia é evidentemente usada na fortificação de uma ideologia, não pode essa legenda que lhe é anexada restringir ou segurar permanentemente o seu sentido?

Veja-se um segundo caso de estudo, o caso da publicidade que, tal como a imprensa, utiliza a fotografia como um modo de visualização rápida e confirmada, adicionando-lhe igualmente legendas textuais como indicações de sentido, das quais surgem insinuadas interpretações que a dirigem para um campo de acção estritamente partidário e comercial; ou a fórmula mercantil das empresas que incute o fazer uso da “boa imagem” na massa amorfa de trabalhadores, da qual é legenda o constante enunciar de uma perfectibilidade e consistência nos serviços prestados. Este discurso dos *media* e da publicidade que na sua maior diversidade serve a reificação e a reprodução cíclica de um estilo de vida, que insiste em fazer do plano da imagem uma força viral, um código de infiltração nociva auto-proclamado perspectivista, simulador de um horizonte de sentido, não faz uso da fotografia como elemento de apelo e confirmação? Um exemplo de uma imagem reconstruída à semelhança da de Rosenthal, que foi integrada na publicidade ao regime do estado, é a imagem de Yevgeny Khaldei *Flag on the Reichstag*, a qual mostra um soldado do exército vermelho soviético agitando a bandeira da sua nação em cima das ruínas do Reichstag alemão no fim da Segunda Guerra Mundial. Tal imagem, além de uma *mise en scène* reconhecida, obteve uma manipulação, pois no seu enquadramento original apanhava o braço de um outro soldado com um relógio que possivelmente tinha conseguido nas pilhagens, ora tal era visto como moralmente perturbador da

disciplina soviética. No entanto, com este exemplo podemos ensaiar o pensamento da fotografia para além de uma utilização meramente publicitária e partidária, além de uma utilização intencionada ou integrante da imagem fotográfica, vendo-a também no seu aparecer simbólico, na recriação de relações de força, no albergar em si um a vir ao abrir um outro Olhar.

Michel Foucault estabelece uma diferenciação essencial entre a semelhança e a similitude na imagem. Se a primeira é auferível de uma única e mesma asserção, a segunda é lugar de multiplicidade de diferenças. Diferenciação entre pólos, entre conceitos díspares que na sua diferença parecem ainda semelhantes, mas são já similares. Similar é aquilo que não remete a nada, que existindo sem ligações, as origina, que nada afirma nem representa.⁵ Se a fotografia ao lançar ao mundo uma realidade outra, uma imagem compósita, produz ininterruptamente uma *relação* como ligação contínua de afectos, de sensações, de pensamento, não conterà em si a similitude em vez da semelhança? Não nos traz a fotografia mais do que uma mera representação idêntica como se faz crer, mais do que uma simulação da mimese de um referente identitário? Susan Sontag (2002), apresentando dois tipos de argumentação aparentemente distantes sobre a produção fotográfica - a fotografia concebida como expressão autoral entranhada num movimento de excesso do mundo e a fotografia como registo fiel de uma evidência, de um lugar com o qual se relaciona livremente -, chama-nos a atenção para uma única e mesma pressuposição: a de que a fotografia, seja qual for o processo de produção que se lhe pretende atribuir, nos mostra uma realidade nunca presenciada, um *Novo*.⁶

Não será então nesse lugar que a fotografia nos deixa: perante o problemático, perante a questão? E não será a fotografia ainda o acontecimento do *instante qualquer*, de que nos fala Deleuze, e transitando do cinema para a fotografia, como o *instante equidistante* de outro, o instante pertencente a um tempo em que as coisas não se movem apenas na sua posição, mas que se movem *qualitativamente em relação*?⁷ *Relação* não apenas de composição inerente à plasticidade material do

⁵ Cf. Foucault, 2007: 59-71.

⁶ “As modern forms of the quest for self-expression commonly do, photography recapitulates both of the traditional ways of radically opposing self and world. Photography is seen as acute manifestation of the individualized «I», the homeless private self astray in an overwhelming world – mastering reality by a fast visual anthologizing of it. Or photography is seen as means of finding a place in the world (still experienced as overwhelming, alien) by being able to relate to it with detachment – bypassing the interfering, insolent claims of the self. But between the defense of photography as a superior way of putting the self at reality’s service there is not as much difference as might appear. Both presuppose that photography provides a unique system of disclosures: that it shows us reality as we had *not* seen it before.” (Sontag, 2002: 118-119).

⁷ Cf. Deleuze, 2004: 15-23.

“(…) Voltemos à pré-história do cinema, e ao exemplo célebre do galope do cavalo: este só pôde precisamente ser decomposto pelas gravações gráficas de Marey e Muybridge, que relacionavam o

medium, mas entre o todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afecto, relação a que Rancière (2001) atribui a designação de *alteridade das imagens*.⁸

Nestes casos de estudo, nos quais a fotografia participa enquanto elemento constituinte do plano do discurso imagético da informação e da publicidade, observa-se a adopção de diversas estratégias de comunicação e mediação, que forçam uma determinada significação e sentido restritos numa imagem ao combiná-la com uma legenda textual que lhe atribui uma única e última interpretação generalizadora. Interpretação noticiosa com uma determinada agenda que gera, portanto, uma sobrecodificação, um encerramento do discurso da imagem ao serviço de um “querer dizer” instituído, de uma intencionalidade univocamente informativa que não tolera tempo de reflexão, de incisão discursiva. Diz-se uma nova realidade, uma nova verdade, a partir de uma imagem, que se toma como evidência visível, prova. Cria-se uma *mentira* moderna, já não pela ocultação de uma anterior, mas através da sua destruição completa e da substituição por uma nova,⁹ decorrente de uma determinada prática política e social de um poder constituinte. Uma prática mais eficaz e incisiva que, aos poucos, entende a dissipação de uma memória política e social, e que sustenta institucionalmente sucessivas verdades através de um conjunto de práticas de distribuição de saber, que experimentam uma determinada valorização e integração na sociedade. Mas também um deslumbramento mássico, que tanto pode ser o do reflexo na montra, como o da reflexão espelhática, o qual podemos

conjunto organizado do movimento a um ponto qualquer. Se se escolhe precisamente os equidistantes, é forçoso que se caia em tempos notáveis, isto é, em momentos em que o cavalo tem um pé no chão, depois três, dois, três, um. Pode-se chamar-lhes instantes privilegiados; (...) Se são instantes privilegiados é a título de pontos notáveis ou singulares que pertencem ao movimento, e não a título de momentos de actualização de uma forma transcendente. (...) O instante notável ou singular continua a ser um instante qualquer entre outros. (...) Ora, esta produção de singularidades (o salto qualitativo) faz-se por acumulação de ordinários (processo quantitativo), de tal modo que o singular é extraído do qualquer, é ele próprio um qualquer simplesmente não-ordinário ou não-regular. (...) O instante qualquer é o instante equidistante do outro. (...) Quando se relaciona o movimento a momentos quaisquer, tem de se devir capaz de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular, em qualquer desses momentos (...) Pelo movimento no espaço, os objectos dum conjunto mudam de posições respectivas. Mas, pelas relações, o todo transforma-se ou muda de qualidade. Da duração mesmo ou do tempo, podemos dizer que ele é o todo das relações.” (Deleuze, 2004: 16-17, 19, 23).

⁸ “Ces images ne renvoient à «rien d’autre». (...) Cela veut dire que l’altérité entre dans la composition même des images, mais aussi que cette altérité tient à autre chose qu’aux propriétés matérielles du médium cinématographique. Les images de *Au hasard Balthazar* ne sont pas d’abord les manifestations de propriétés d’un certain médium technique, ce sont des opérations: des relations entre un tout et des parties, entre une visibilité et une puissance de signification et d’affect qui lui est associé, entre des attentes et ce qui vient les remplir.” (Rancière, 2001: 11).

⁹ Hannah Arendt faz a distinção entre a *mentira tradicional* e a *mentira moderna*.: “(...) à diferença do que se passava com o retrato à moda antiga, não se espera que uma imagem torne mais agradável a realidade, mas que dela ofereça um substituto completo. E esse substituto, devido às técnicas modernas e dos mass-media é, certamente, muito mais acessível do que alguma vez o foi o original.” (Arendt, 1995: 44).

pensar revisitando personagens mitológicas que povoam textos críticos e aporéticos sobre o gesto fotográfico. Assim Narciso e Medusa o permitem, insinuando um movimento de fantasmagoria na fotografia. Narciso é o fantasma do espelho para quem o abismo se gerou no seu próprio reflexo, ao passo que Medusa detém um abismo no seu olhar. Narciso é seduzido pelo seu próprio reflexo que lhe não permite olhar para qualquer outra coisa, acabando por entrar para esse outro lado de um espelho que não o deixa voltar. Medusa vive a tragédia da sedução e da morte, a experiência do contacto impossível e diferido – no acto de petrificação -, a qual culmina no confronto com o seu reflexo feérico. O gesto em Medusa é o movimento de vaivém do olhar no instante, no instante de vazio, no instante que fende, no instante do abismo irreduzível em que Medusa absorta encontra a sua própria petrificação, que emerge como eminência momentânea de redenção.¹⁰ Acederá a fotografia a esse deslumbramento do olhar em nós, que se volta para si mesmo e que já nada quer senão olhar? Se a sua existência vota o mundo à crescente forma de resposta rápida, que olhar é este, olhar invertido, olhar do espelho que sente intensamente algo vivido e intimamente petrificado, algo de renditor¹¹? Olhar auto-reflexivo e auto-crítico ou olhar alienado, olhar sedento de algo que se nos apresenta configurado como infinitamente abstracto – o produto do consumo? Onde encontrar a vontade de saber de que Foucault (1997) nos fala, pertencente a uma outra história que é a dos saberes ditos menores, dos pequenos saberes irreduzíveis e economicamente dispendiosos, e não à administração central da História? Como fazer da fotografia o epicentro desta insurreição de saberes?

Susan Sontag (2004) afirma a necessidade de uma cultura baseada em imagens pela sociedade capitalista. Imagens que permitam o entretenimento no sentido aliciante ao consumo (ver uma imagem de algo ou de alguém dá a sensação da sua posse) e alienante quanto às questões políticas e sociais, na medida em a ideologia cria arquivos de imagens representativas, às quais referenciam determinadas ideias que apelam ao sentimento e ao pensamento no sentido da previsão, da antecipação, do controlo na escrita da História.¹² O próprio elemento de crise que se nos aparece é

¹⁰ Cf. Dubois, 1992: 137-152.

¹¹ “No mesmo sentido, também para mim [como para Dondero] a exigência que nos interpela das fotografias não tem nada de estético. É, mais, uma exigência de redenção. A imagem fotográfica é sempre mais do que uma imagem; é o lugar de uma separação, de um dilaceramento sublime, entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a recordação e a esperança.” (Agamben, 2006: 36).

¹² “The familiarity of certain photographs builds our sense of the present and immediate past. Photographs lay down routes of reference, and serve as totems of causes: sentiment is more likely to crystallize around a photograph than around a verbal slogan. And photographs help construct – and revise – our sense of a more distant past, with the posthumous shocks engineered by the circulation of hitherto unknown photographs. Photographs that everyone recognizes are now a constituent part of

pertence à sociedade capitalista. Crise que aterroriza e, portanto dociliza os corpos. No discurso da propaganda e da informação, o *medium*, neste caso a imagem, é determinativo na indução de massas à homogeneidade, à estatística, à perda da diferença, à perda da alteridade e, portanto, à perda da *relação*. Pensando ainda com Sontag (2002), o discurso que a câmara induz é o discurso do espetáculo, bem como o discurso da segurança, aos poucos tornado ideologia. Imagens informativas, imagens declarativas, que permitam o aumento da produtividade, a manutenção da ordem e a burocracia. Sendo a liberdade confundida com a possibilidade de consumir o que se pretende, uma troca perversa entre liberdade política e liberdade económica.¹³

A fotografia é documento matérico que densifica uma realidade que se inscreve na história. A legenda que lhe é adicionada, sendo multiforme e ocorrendo em configurações várias na construção do plano mediático, propicia um sistema, muitas das vezes, ideológico, fechado e organizado de ideias e sentidos, que transporta subtilmente para o quotidiano “rostos” politico-mercantis com que nos deparamos todos os dias, “uma espécie de universo sinalético total, (...) trânsito incessante de escolhas, de leituras, de referências, de marcas, de descodificação” (Baudrillard, 1991: 89). Tácticas de colocação e organização social. Os rostos nos produtos diários, cuja imagem denomina e determina (identifica) o próprio tipo de produto; os rostos que cobrem outdoors e que vendem uma marca, como abstracção ou substituto semântico de grande poder capital do produto a que corresponde, que se torna objecto de enunciação, legendagem unívoca inserida num sistema que a tipifica, identifica e generaliza na paródia do consumo. Na maior parte da sua obra, Barbara Kruger apropria-se de fotografias publicadas pelos media, produzindo delas ampliações de dimensões equivalentes às dos cartazes publicitários de rua e adicionando-lhes um pequeno texto ou frase em tom proverbial ou de cliché. As imagens escolhidas não são imediatamente ligadas aos textos, não existindo um texto como legenda da imagem, mas uma espécie de provocação manifesta nos pronomes pessoais ‘you’, ‘I’, ‘we’ (e suas variações sintácticas) endereçados ao corpo colectivo – o *socius* – para a procura nessas mesmas imagens de uma alteridade em auto-referenciação crítica. Dirigidas ao outro, as imagens a preto e branco combinadas com textos de fundo

what a society chooses to think about. It calls these ideas ‘memories’, and that is, over the long run, a fiction. (...) Ideologies create substantiating archives of images, representative images, which encapsulate common ideas of significance and trigger predictable thoughts, feelings. (...) They [poster-ready photographs] commemorate, in no less blunt fashion than postage stamps, Important Historical Moments” (Sontag, 2004: 76-77).

¹³ “A capitalist society requires a culture based on images. (...) Cameras define reality in the two ways essential to the workings of an advanced industrial society: as a spectacle (for masses) and as an object of surveillance (for rulers). (...) The narrowing of free political choice to free economic consumption requires the unlimited production and consumption of images.” (Sontag, 2002: 178-179).

vermelho da série da década de 1980 chamam a atenção para esse poder que se elabora na ordem do político e do social, e na colocação de corpos concretos no lugar na ideologia capitalista.

Aliada à publicidade, a imprensa publica fotografias, às quais é igualmente indispensável uma legenda anexada, uma informação suplementar, descritiva de onde, quando, como, o quê, quem e porquê (a regra dos 5 “W” – who, what, when, where, why) do acontecimento. Da inscrição verbal na imagem fotográfica podem intuir-se dois tipos de legenda: a legenda que conta uma história enquanto testemunho da mesma e a legenda que simplesmente utiliza a imagem enquanto confirmação de si. No caso da segunda, gera-se uma forma de discurso que se ensaia no sentido de restringir a força da imagem e de ditar uma política de barreiras e limites, de prevenção e segurança, de forma a dominar e a manipular a disseminação de um discurso que não o controlável e integrável, na massa social que avança para uma monocromia cultural e política, e na qual a demografia se instala para uma ordenação e organização da *população* cada vez mais socialmente despolitizada. Pode o discurso furar de dentro essas barreiras erigidas de controlo e manipulação? O *discurso* como caminhar incessante em linguagens, ocupação e desocupação sucessiva de lugares que nele vão existindo, pode capturar em si um sentido e ao mesmo tempo abri-lo? Pergunta Foucault (1997), que “outra civilização teria sido mais do que a nossa respeitosa em relação ao discurso?”¹⁴ A civilização da *máquina capitalista civilizada*¹⁵, do movimento constante, que aparecendo sob uma máscara de euforia logofílica, tolera “linhas de articulação e segmentariedade, estratos, territorialidades” (Deleuze, Guattari, 2004b: 8), mas teme “linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e de desestratificação” (Deleuze, Guattari, 2004b: 8). Civilização da máquina moderna, cujos fluxos desterritorializados são recortados em imagens publicitárias e mediáticas, “imagens compósitas, imagens rebatidas sobre imagens, de tal modo que, no fim da operação, o pequeno eu de cada um (...) seja de facto o

¹⁴ “Que outra civilização teria sido mais do que a nossa respeitosa em relação ao discurso? (...) Ora, parece-me que sob esta aparente veneração do discurso, sob essa aparente logofilia, se esconde uma espécie de temor. Tudo se passa como se interditos, barreiras, limiares e limites tivessem sido dispostos de modo a que seja dominada, pelo menos em parte, a grande proliferação do discurso, de modo a que a sua riqueza fosse avaliada da sua parte mais perigosa e que a sua desordem fosse organizada segundo figuras que esquivassem o mais incontrolável; tudo se passa como se se tivesse querido apagar tudo, até mesmo as marcas da sua irrupção nos jogos do pensamento e da língua. Há, sem dúvida, na nossa sociedade [bem como noutras], uma profunda logofobia, uma espécie de temor surdo contra esses acontecimentos, contra essa massa de coisas ditas, contra o surgir de todos esses enunciados, contra tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem também e de perigoso, contra esse grande zumbido incessante e desordenado do discurso.” (Foucault, 1997: 37-38).

¹⁵ Designação de Gilles Deleuze e Félix Guattari relativa ao tipo de civilização em que nos encontramos, sucessora das civilizações da *máquina territorial primitiva* e da *máquina despótica bárbara*. (Deleuze, Guattari, 2004a: 143-285).

centro do mundo (Deleuze, Guattari, 2004a: 277). Essa será a intenção explícita da reterritorialização: apresentar um estado em que a liberdade se encerra e se relativiza segundo a verdade privada de cada um, enquanto movimento de integração em que cada um se pensa como agente de vontade absoluta, mais uma vez a liberdade política confundida com a liberdade económica, que coloca em cenário o extermínio do movimento de devir outro, figura sem rosto, vertigem, movimento sem chão. Não poderá ter a fotografia, se figura lhe podemos dar, esse não-rosto? Esse ?-ser?

Voltando à questão da legenda ou texto aliados à imagem fotográfica, é possível pensar um outro modo possível de existência que não apenas a da legenda explicativa da imagem, ou a da legenda subversiva e crítica (de Kruger, por exemplo). Uma legenda que deixa de ser legenda, que vá de encontro à força da imagem que conta uma história, um testemunho. Podemos introduzir aqui aquilo que Benjamin (1992) denomina como *narração*, forma discursiva que se opõe ao que antes referimos como *informação*, e que no seu caminho faz visitas várias e que é proferida por uma autoridade que não requer qualquer forma de credibilidade verificada.¹⁶ É esse modo de discurso que procuramos, um discurso dito e ainda assim aberto que possa irromper contra o temor de uma sociedade perante aquilo que é destabilizador, desconhecido, *problemático*. Um discurso, que não solicita uma prova instantânea mas um falar ao pensamento, que provoca uma ressonância que ultrapassa o lugar do comum, que extravasa os limites impostos, produzindo então uma reverberação de sentido naquele que o profere e naquele que se propõe ao seu pensamento. Não querendo fazer da fotografia uma forma de narração, mas algo que *com o seu texto* ganhe “uma amplitude que falta à informação” (Benjamin, 1992: 34). Arriscando mesmo uma intersecção com a insurreição dos saberes em Foucault, como um gesto de dar ao olhar os saberes locais, ilegítimos, inúteis, não circunscritos a uma instância institucional ou organizadora, especialista e unitária.¹⁷

Pedimos como que uma *disponibilidade* para o *singular*, para um outro de nós, para uma abertura a *linhas de fuga* e de *desterritorialização*, a fendas numa continuidade. O ser enquanto *ser qualquer*, em que a ausência de uma individualidade toma posse do discurso, não o pronuncia a uma só voz, deixa-o seguir livremente por um caminho bifurcado de significações, actuando no espaço comum

¹⁶ “O relato vindo de longe – quer de paragens estranhas, quer de outros tempos através da tradição – dispunha de uma autoridade que lhe dava credibilidade, mesmo quando não era verificado. A informação, contudo, tem de ser comprovada de imediato. (...) A informação não é, muitas vezes, mais exacta do que o foi o relato em séculos anteriores. Mas, enquanto este recorre de bom grado ao maravilhoso, a informação precisa de ser plausível. Por isso mostra-se incompatível com o espírito da narrativa.” (Benjamin, 1992: 34).

¹⁷ Cf. Foucault, 2006a: 23.

não como atenuação ou silenciamento da diferença, mas como reverberação crescente desta.

Porque é aí, naquele que mantém o discurso e, mais profundamente, tem a palavra, que a linguagem toda se recolhe (...) o que fala, é, na sua solidão, na sua vibração frágil, no seu nada, a própria palavra – não o sentido da palavra, mas o seu ser enigmático e precário (Foucault, 2005: 345).

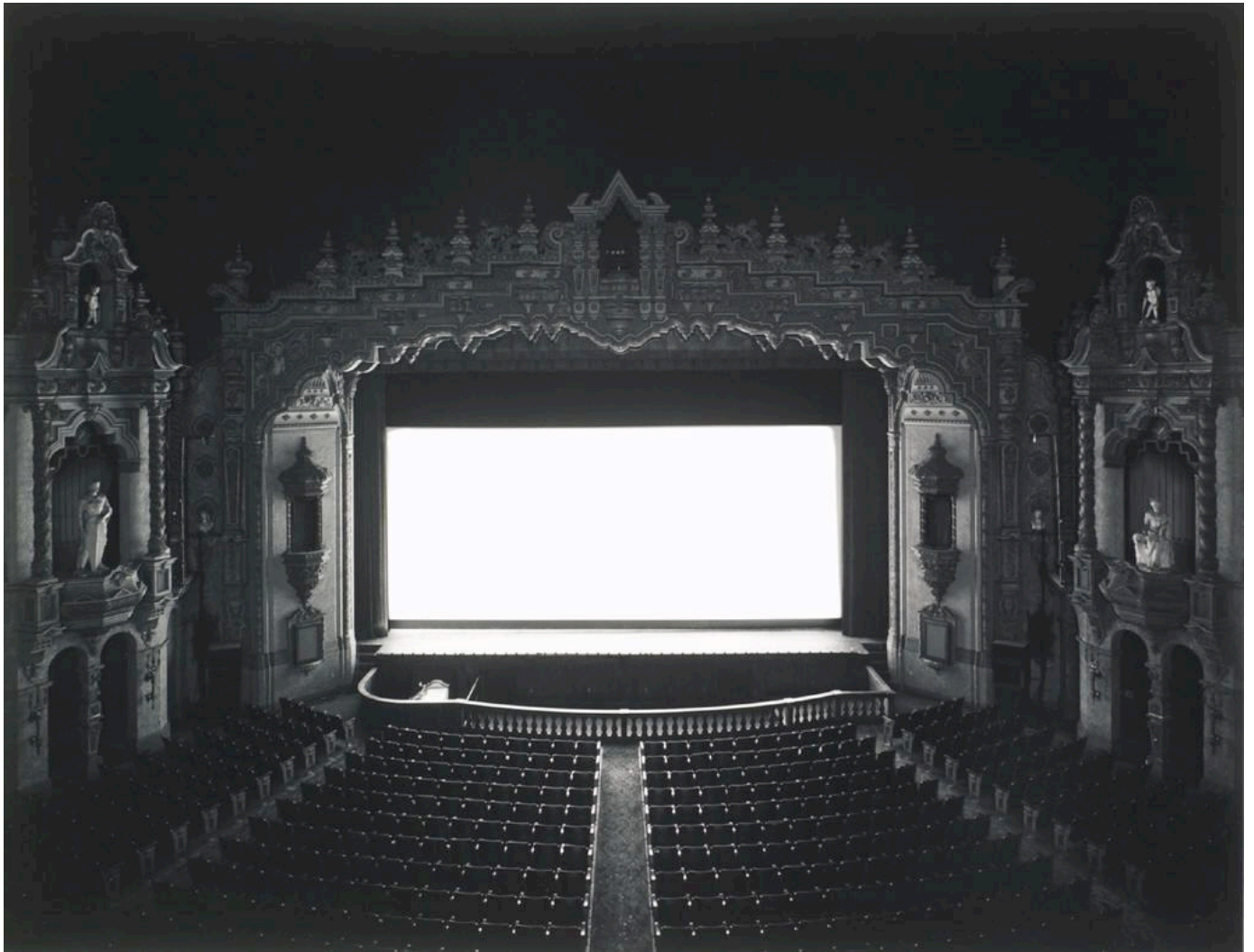
O que fala é a questão, o pensamento e não uma intenção, à qual a fotografia foge, diz-nos Sontag, através das várias transformações a que o tempo as submete.¹⁸ Ainda com Durand (1995), e através das palavras de Buci-Glucksmann, podemos pensar também a proliferação das imagens fotográficas como o constante ensaio de equilíbrio do mundo entre a aparência e a aparição, o constante ensaio da melancolia da perda à melancolia da profusão, da expansão infinita, da qual as imagens fotográficas são contingência, incompletude, nunca o isso captado definitivamente. Algo que nos pára e que nos faz *crer*.

A imagem fotográfica na sua inassimilabilidade total, algo que permanece aberto ao gesto do qualquer.

Fotos, vejo-as por todos o lado, como cada um de nós hoje em dia, elas vêm do mundo para mim, sem que eu as peça (...) Ainda mais, eu verificava que, no fundo, nunca gostava de todas as fotos do mesmo fotógrafo (...) Não podia, pois, chegar a essa noção cómoda, quando se quer falar de história, cultura, estética, a que se chama o estilo de um artista. Eu sentia, pela força dos meus investimentos, pela sua desordem, o seu acaso, o seu enigma, que a Fotografia é uma arte pouco segura, tal como seria (se decidíssemos estabelecê-lo) uma ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis (Barthes, 2005: 33-34).

A fotografia como ser desejante, em que o desejo é esse olhar completamente lançado sobre uma paisagem que nos fala de uma forma outra. A fotografia gera uma pulsão de olhar, o qual guia através do objecto de desejo, tal como Lautréamont e os surrealistas afirmavam – um encontro fortuito do banal, que ressoa indefinidamente. O que se deseja é o olhar da fotografia, esse olhar que nos oferece algo de novo através no seu automatismo, que ao enquadrar, seleccionar, produz um outro mundo, coloca a nossa atenção na potência poética (de criação) de elementos que se relacionam num todo.

¹⁸ Cf. Sontag, 2002: 140.



Hiroshi Sugimoto, *Theaters*, 1978

III. Sobre a Dupla Afirmação do Corte Fotográfico e a Formação do Espaço Vazio

*Se te falo de um tempo, é porque ainda não chegou.
Se te falo de um lugar, é porque desapareceu. Se te
falo do tempo, é porque já se esgotou.*

Jean-Luc Godard
Made in U.S.A

Numa sociedade em que existe uma difusão crescente da imagem, torna-se claro que na sua extrema distribuição, esta se faz *cliché*, enquanto operação de mascaramento das imagens, nas quais todos os poderes têm interesse em ocultar sempre algo. Cliché como uma imagem sensorial motora da coisa, criada pelos vários esquemas que detemos no sentido de nos desviarmos, de nos resignarmos ou de assimilarmos aquilo que nos perturba, de modo a não apreendermos a totalidade da imagem, mas apenas aquilo que concerne aos nossos *interesses económicos, crenças ideológicas e exigências psicológicas*.¹ Poderá esse olhar parcial sobre qualquer imagem contribuir para a instanciação de formas de alienação e conformidade num processo que é já o de produzir imediatamente uma leitura da imagem aquando da sua distribuição? Ou poder-nos-á levar, esse aspecto de ocultação, a uma procura intensiva pela superfície da imagem? Régis Durand (1995) diz-nos que, pela sua falta de simbolização, a imagem fotográfica afecta-nos de modo a que o nosso sentido de real seja mais ou menos perturbado. Experiência que advém de uma exigência sobre a imagem fotográfica como testemunho do real, como testemunho de uma existência, e paradoxalmente, que seja ainda testemunho de uma ausência, que prolongue uma forma ou objecto no que acabou de se deixar vazio. A melancolia fotográfica, que o

¹ “(...) Temos esquemas para nos desviarmos quando é demasiado desagradável, para nos inspirar a resignação quando é terrível, para nos fazer assimilar quando é demasiado belo. Notemos que até as metáforas são esquivas sensoriais motoras, e inspiram-nos algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afectiva. Ora, isso é um cliché. Um cliché é uma imagem sensorial motora da coisa. Como diz Bergson, nós não apreendemos a coisa ou a imagem inteira, apreendemo-la sempre menos, apreendemos só aquilo que estamos interessados em apreender, em função dos nossos interesses económicos, das nossas crenças ideológicas, das nossas exigências psicológicas. Em geral, só apreendemos clichés. Todavia, se os nossos esquemas sensoriais motores encravarem ou partirem, então pode aparecer outro tipo de imagem” (Deleuze, 2006: 35).

autor associa ainda à profusão de imagens, que tudo pretendem mostrar ao mínimo pormenor, ainda que seja exactamente em cada pormenor no seu acontecimento, em cada detalhe na sua arbitrariedade, que as mesmas são subvertidas.²

Haverá algo de duplamente operável no sentido da imagem fotográfica, a qual é usada no processo de uma inscrição estrita de sentido a que os *media* e a publicidade recorrem, e que, ao mesmo tempo, se inscreve como produção de um desejo de mostrar, de apresentar uma abertura a sentidos vários. Um e outro extremo articulam-se num movimento disforme, aberrante, cujo centro é a própria imagem. Mas qual a visibilidade desta questão quando a própria imagem se apresenta em toda a sua potência, correndo com linhas de fuga que geram uma incapacidade de fixação ou de reificação de um sentido único? Poderá ser este um tipo de poder sobre o qual o *potencial ficcional* da fotografia se apoia?³

A fotografia enquanto imagem é uma paragem, uma suspensão da ordem do enigmático naquele que a contempla, algo essencial ao qual Roland Barthes se refere quando diz que a sociedade tenta abafar aquilo que há de mais intempestivo nela – a sua loucura.⁴ Loucura extática do seu incessante vaivém de insinuação e deriva no cliché (aquando da sua utilização, por exemplo, na imprensa e na publicidade, como foi visto anteriormente), que se faz esburacar, esvaziar, rarefazer. Esta tendência da fotografia para nos perturbar pode constituir a reacção que Deleuze descreve como a quebra dos esquemas sensoriais motores perante o que se nos aparece como uma imagem outra, *uma imagem inteira e sem metáfora*, que faz com que a coisa apareça no seu excesso, no seu radical.⁵ Ou também, à semelhança da pintura de Francis

² “On peut donc dire que l’expérience photographique est mélancolique, car plus que dans d’autres on y éprouve ce *défaut de symbolisation* qui fait que notre sens du réel, à son tour, s’en trouve plus ou moins perturbé. Cette expérience se trouve à la croisée de deux exigences, parfaitement contradictoires (...) D’une part, il est demandé à l’image photographique de témoigner d’un réel au statut de plus en plus incertain (...) D’autre part, il lui est demandé, sans doute d’une manière plus indirecte, de pallier cette absence, cet éloignement, par une profusion, une pléthore (de formes, d’objets, des corps), comme pour masquer le vide redouter. (...) [Plusieurs questions apparaissent:] Celle de la *saturation* photographique, par exemple, par quoi j’entends la prolifération des images et des points de vue, le désir de tout montrer dans les moindres détails. (...) Comme si, par son caractère de perfection optique et sa multiplicité la photographie était susceptible de recueillir toutes les caractéristiques, tous les détails, tous les «indices» (...) Mais elles laisse aussi entrevoir (et elle rend possibles) les scénarios d’événements encore à venir ou en puissance. C’est sur ce pouvoir que s’appuie le potentiel *fictionnel* de la photographie.” (Durand, 1995: 59-60).

³ Cf. Durand, 1995: 60.

⁴ “A sociedade empenha-se em tornar a Fotografia séria, em temperar a loucura que ameaça constantemente explodir no rosto de quem a contempla. (...) Louca ou séria? A Fotografia pode ser ambas as coisas: séria, se o seu realismo permanecer relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo for absoluto e, se assim se pode dizer, original, fazendo regressar à consciência amorosa e assustada a própria marca do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que altera o curso da coisa, e que chamarei para concluir o êxtase fotográfico.” (Barthes, 2005: 161, 163-164).

⁵ Cf. Deleuze, 2006: 35-36.

Bacon, aquilo que se apresenta como desfiguração, como grotesco, e que passa além da semelhança, para uma dissemelhança, uma nova *matéria-rosto*, *matéria-corpo*, aparecente.⁶ Será esse algo de novo e de profundamente transformador o que nos aparece como uma necessidade de respirar, semelhante à *entrada* no deserto das personagens que ora procuram algo, ora fogem de algo, de *Don't Come Knocking* de Wim Wenders e de *The Passenger* de Antonioni? Será esse o carácter fantasmático, alucinatório, vertiginoso da fotografia, de que tantos autores nos falam?

Pensando como todo o que foi até então dito da imagem fotográfica, imagem como forma perturbadora, que realiza a quebra com o objecto referente e se desrealiza enquanto representação, poderemos estabelecer uma linha de relação de todas estas expressões possíveis da fotografia numa perspectiva de *espaço vazio*, de espaço deserto, de *espaço qualquer*, como espaço de desenvolvimento de uma *situação puramente óptica ou sonora*, tal qual Deleuze definiu em relação de oposição à *situação sensorial motora*.⁷ Durand fala-nos da desertificação característica da fotografia como o processo de subtracção de um tema e de um sentido, pela fragmentação múltipla que executa sobre o objecto, um não-lugar (espaço sem identidade ou referencial) do qual resulta uma ficção, um sítio do aparecente (1995: 58). Este espaço deserto da fotografia é obtido pelo acto que lhe é primordial, o corte. Pois que, sendo o corte um gesto selectivo de retirar ao todo uma parte, não inventando ou simulando por completo uma nova realidade, mas recriando uma já existente, *abre-a*, deixando que nela se entreveja “a vida, a perda, a morte a trabalhar” (Durand, 1995: 55). Também em relação ao espaço fotográfico, Philippe Dubois descreve-no-lo como “um espaço a tomar” por um gesto que subtrai, “de um golpe, um espaço *pleno*, já preenchido, a um contínuo” (1992: 180-181). Contudo, este gesto de subtracção de uma porção a um mundo, ensaia a produção de uma outra realidade, onde a identificação do objecto referente se perde nos seus fragmentos descontínuos, que se formam, se compõem, se relacionam num novo todo. Uma ficção que revela uma insistência no atenuamento ou mesmo na desapareição da linha que separa imaginário e real.

⁶ “Quelque chose de très différent est en jeu dans la photographie (qui est parfois aussi présent dans la peinture, celle de Francis Bacon, par exemple), et qu'on pourrait appeler, avec Charles Grivel, une *défiguration*. Quelque chose qui au-delà de la ressemblance et en passant par certains traits du grotesque dont parle Thomas Bernhard, chercherait à déssembler, à «dissembler, pour laisser apparaître» une matière-visage, une matière-corps.” (Durand, 1995: 64-65).

⁷ “(...) A situação sensorial motora tem por espaço um meio bem qualificado, e supõe uma acção que a faz descobrir ou suscita uma reacção que a ela se adapta ou a modifica. Mas uma situação puramente óptica ou sonora estabelece-se naquilo a que chamamos «espaço qualquer», quer desconectado, quer vazio” (Deleuze, 2006: 16-17).

Porém, será essa ficção ou a formação de uma outra realidade confinada ao espaço reservado pelo enquadramento, ou advirá do gesto do corte um outro potencial ficcional que não aquele que para nós é visível? Aquando do corte fotográfico obtém-se, a um só tempo, não somente o espaço limitado pelas linhas de enquadramento da imagem, mas também um espaço exterior que fica de fora de uma facialidade visual, mas que no entanto, ainda é da ordem do *olhar*. Este espaço exterior é evocado justamente pelo espaço delimitado da imagem, fragmentado, cuja possibilidade de origem remete para um todo do qual faz parte juntamente com esse fora. Esse fora, que constitui o resto, o outro do espaço enquadrado denomina-se na teoria e na prática fotográficas como *fora-de-campo*. Espaço excluído, *presença virtual*, sobre a qual Dubois afirma: “o que a fotografia não mostra é tão importante como o que ela dá a ver” (1992: 182). Voltando à ideia de inassimilabilidade total da imagem, o *fora-de-campo* pode constituir o elemento dessa impossibilidade de apreensão total, devido à sua irremediável presença misteriosa, que ficará indefinidamente por desvendar. Aqui, podemos recorrer mais uma vez ao *?-ser*, ao ser problemático da fotografia, no qual o virtual se estabelece, movendo-se sempre em meio de actualização, mas escapando continuamente a essa mesma actualização. Assim, tratar-se-á mais de uma presença ausente, pois existe inequivocamente em relação com o dentro da imagem, gerando uma tensão constante entre pólos conceptuais trabalhados pela imagem fotográfica, os de presença e ausência, de real e imaginário, de continuidade e descontinuidade; uma duplicidade proveniente do gesto do corte, ao qual é subsequente o gesto de colocar *fora-de-campo*.

Ao virtual que o *fora-de-campo* produz na imagem fotográfica podemos relacionar a noção deleuziana de *todo*. Diz-nos Deleuze: “O todo é o fio que atravessa os conjuntos, e dá a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar com outro, até ao infinito” (2004: 31). O virtual constitui assim a possibilidade de relação da imagem com o todo, que Deleuze designa ainda como o *Aberto*. Essa relação, por sua vez, coloca a imagem num estado de suspensão descontínua, ou seja, num estado em que esta aparenta ser um sistema fechado, uma mesma unidade imagética, mas que faz com que nela se dê a possibilidade constante de uma presente actualização. Esta imagem, repetição aparentemente perfeita de determinado objecto, é elemento de diferenciação pela sua parcialidade, pela sua fragmentaridade, pelo gesto de resgate do objecto à sua identidade constituinte.

Afastada de uma ideia clássica de beleza ideal e simétrica, e de uma concepção romântica de contacto com a natureza viva por meio da arte, a criação imagética da modernidade acontece na fuga a esse ideal da imagem. O olhar fotográfico marcado pelo gesto do corte deforma esse todo ideal, porque lhe retira uma parte, inscreve

uma falha na imagem do todo. O elemento que lhe serve de superfície de inscrição temporal é na nossa representação mental o que concebemos a nível quantitativo como um intervalo de tempo muito curto, o instante. O conceito de instante enquanto contentor temporal do acontecimento foi trabalhado por Walt Whitman no sentido de uma revolução cultural na América. O que Susan Sontag releva da tentativa desta revolução cultural americana primeiramente ensaiada por Whitman em *Leaves of Grass*, é o facto de tal movimento ter influenciado a fotografia americana como manifestação que vai no sentido inverso do idealmente belo, mas do que pelo olhar se pode tornar belo. Neste processo de dar uma outra visibilidade ao mero objecto comum, podemos atentar no gesto de Edward Steichen de fotografar uma garrafa de leite em 1915 como concretização visual da ideia de Whitman.⁸ A fotografia do objecto parcial e detalhadamente captado do Grupo f/64, Irving Penn e as suas naturezas mortas e *objets trouvés* fotografados com uma claridade e composição que insistem no relevo do objecto, ou ainda Chema Madoz e as ilusões de óptica às quais submete os objectos, são exemplos que se inscrevem nesta linha imagética, que fazendo sobressair o objecto na sua crueza, imprimem-lhes um carácter quase mágico, como que uma transcendência através do corte fotográfico. Do que se fala aqui é de um movimento da fotografia, não de supressão da beleza, mas do seu redimensionamento em termos de conceito. “A beleza será convulsiva”, divisa afirmada por André Breton no movimento surrealista, que podemos ver confirmada na exploração do sujeito ou do objecto até ao grotesco, até ao eminentemente perturbador, como nos mostram as fotografias surrealistas de insectos extremamente magnificados ou as bonecas de Hans Bellmer, os rostos deformados de Claude Cahun, as personagens excêntricas de Diane Arbus ou Weegee.

“Nenhum momento é mais importante que um qualquer outro momento, nenhuma pessoa é mais interessante que uma qualquer outra pessoa”, diz-nos Sontag (2002: 28-29). É a fotografia o movimento do *instante qualquer* – “o instante equidistante de outro” (Deleuze, 2004: 17)? Como a compreendemos actualmente, a fotografia instantânea é a prática do registo do instante, da qual a fotografia de pose, encarada como a sua forma primitiva e mais próxima da pintura, diverge a nível operativo. Como fundo dessa divergência, o *instante qualquer* constitui o elemento fundamental do corte, enquanto que a pose advém do encontro com o instante

⁸ “All facts, even mean ones, are incandescent in Whitman’s América – that ideal space, made real by history, where «as they emit themselves facts are showered with light.» (...) Like every seer of cultural revolution, Whitman thought he discerned art already being overtaken, and demystified, by reality. (...) Far from been themselves demystified by reality, the American arts – notably photography – now aspired to do the demystifying. In photography’s early decades, photographs were expected to be idealized images. (...) In 1915 Edward Steichen photographed a milk bottle on a tenent fire escape, an early example of a quite different idea of a beautiful photograph. (Sontag, 2002: 27-28).

privilegiado.⁹ Da observação dos vários movimentos fotográficos, estará a fotografia dividida entre o instante qualquer e o instante privilegiado, ou no ponto de mira da profusão de imagens, do movimento acelerado do actual, deixamos escapar esse entre instantes que lhe pode outorgar um papel de agente ou meio de dissolver as linhas estritas do possível? Deste modo, o *instante qualquer* da fotografia devém instante singular, instante ao qual lhe é conferida uma importância na selectividade do corte, uma não-regularidade, uma não-ordinareidade, e no qual, a *diferença* se manifesta no próprio de cada coisa, na sua essência, que é aparente no equidistante, no *entreacto*.¹⁰

Se a fotografia elabora uma experiência do tempo outra, deve ser explicada e compreendida em termos dessa mesma experiência. Porém, como iniciar o pensamento da experiência do tempo na fotografia se é o próprio pensamento é feito de tempo, tempo de Acontecimento? Poderá ser o gesto fotográfico da ordem do Acontecimento, como aquilo com que nos deparamos, aquilo pelo que somos confrontados no sentido da inexistência de uma identidade referencial apaziguadora mas, ao invés, um encontro com algo de novo que fende, que abala, as nossas estruturas congoscíveis pré-determinadas? A fotografia no seu olhar marginado é contingente e arbitrária, quer pelo recorte de uma imagem ortogonal gerado na janela da câmara, quer pelo recorte parcial de um todo avistado. Esse recorte na acção quantitativa retira uma parte que na sua relação com o todo avistado se transforma qualitativamente, pois não é mais formalmente um todo de contornos difusos abrangido pelo olhar, mas uma parte intensiva que se separa, se fragmenta, se desterritorializa, se livra de uma relação de referencialidade com o todo originário, criando-se enquanto sistema autónomo de contornos nítidos e com uma densidade existencial própria.

O *novo* que emerge do acto fotográfico pode inscrever-se como possibilidade de nos mostrar uma outra realidade, um outro tempo, que se revela muito mais complexo do que a simples passagem linear do passado ao presente, e deste ao futuro. A fotografia, movimento constante de começar sempre a meio, imagem de qualquer coisa, transformação matéria dessa mesma coisa, revela-nos a experiência do instante eternamente diferido e, portanto, da impossibilidade de encontro com a coisa de que é imagem. Esse instante eternamente diferido numa imagem que *repete* o objecto referente é a forma de repetição em que o passado se repete num presente,

⁹ Cf. Deleuze, 2004: 15-16.

¹⁰ “(...) A essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no meio, na correnteza do desenvolvimento, quando as suas forças de afirmam. Bergson sabia isso melhor do que ninguém, ele que tinha transformado a filosofia ao colocar a questão do «novo» em vez da questão da eternidade (como é que a produção e o aparecimento de algo de novo são possíveis?)” (Deleuze, 2004: 13).

em que a imagem fotográfica é a um só tempo presente e passada. No entanto, se a fotografia faz a separação do seu referente, se se desrealiza enquanto mera representação de um objecto, qual a forma de existência tomada por esse passado na imagem? Se a imagem fotográfica é presente e passada, já presente e ainda passada, a forma desse passado que nela retorna constantemente é de contemporaneidade e de virtualidade em relação ao seu presente.¹¹ Como exemplo, podemos idear o próprio processo fotográfico como demonstrativo desta realização: segundo o gesto fotográfico, executa-se uma série de negativos dos quais resultam uma multiplicidade de imagens cópias; estas imagens cópias constituem a imagem actual, na qual retorna continuamente uma imagem, que é reflectida ilusoriamente pela força do hábito como semelhante ou análoga,¹² a imagem virtual. O passado que retorna continuamente na imagem presente é a forma ficcional da fotografia, a imagem em espelho eternamente diferida da imagem actual, que nunca se chega a actualizar, mas que insiste em simultâneo, que corre paralelamente com ela.

Durand (1995) diz-nos que o acto fotográfico se reporta ao intratável (como o que resiste às leis da representação e à lei dos seus códigos), concordando com Barthes sobre o que resiste nesse mesmo acto - o referente, *aquilo que foi*.¹³ Porém, não será tanto o referente que resiste pois foi feita a sua separação da imagem fotográfica, mas a imagem desse referente que retorna continuamente, não através de uma ilusão de presença que vai além da alucinação, mas segundo uma ficção sempre em vias de actualização, de possibilidade de realização efectiva, que irrompe no seu excesso, insinuando quebras nos nossos esquemas sensoriais motores, confrontando-nos com o pensamento problemático. Da fotografia nasce uma ficção, um real. Voltando à ideia de *entreacto*, de *entre dois*, esta ideia é pensada por Durand (1995) como

¹¹ “(...) O que é actual é sempre um presente. Mas, precisamente, o presente muda ou passa. Pode-se sempre dizer que se torna passado quando já não é, quando um novo presente o substitui. (...) é necessário que passe ao mesmo tempo que é presente, no momento em que é. É, pois, preciso que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, ao mesmo tempo. Se ela não fosse passado ao mesmo tempo que presente, o presente nunca passaria. O passado não sucede ao presente que já não é, coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem actual, e o *seu* passado contemporâneo, é a imagem virtual, a imagem em espelho.” (Deleuze, 2006: 108).

¹² “(...) identidade e semelhança seriam tão-somente ilusões inevitáveis, isto é, conceitos da reflexão que dariam conta do nosso inveterado hábito de pensar a diferença a partir das categorias da representação” (Deleuze, 2000: 210).

¹³ “A Fotografia não diz (forçosamente) *aquilo que já não é*, mas apenas e de certeza *aquilo que foi*. Esta subtilidade é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não segue necessariamente a via nostálgica da recordação (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, para toda a fotografia existe no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia é ratificar aquilo que representa. Um dia, um fotógrafo enviou-me uma foto minha. Apesar dos meus esforços, não consegui recordar-me onde havia sido tirada. Inspeccionei a gravata, o *pull-over*, a fim de detectar em que circunstância os tinha usado; trabalho inútil. E contudo, *porque se tratava de uma fotografia*, não podia negar que tinha estado *lá* (mesmo que não soubesse *onde*). Esta distorção entre a certeza e o esquecimento provocou-me uma espécie de vertigem e como que uma angústia policial” (Barthes, 2005: 120-121).

movimento de um constante desdobramento do tempo, actual-virtual, percepção-lembrança.¹⁴ *Desdobramento* que Deleuze explica como “movimento de fazer passar os presentes, de substituir um pelo outro indo para o futuro, mas também de conservar todo o passado” (2006: 118-119). É essa criação de real, produto de um retorno cujo movimento se inscreve na lógica do eterno retorno nietzscheano pensado por Deleuze como *eterno retorno do diferente*? Do circuito de desdobramento do tempo, do constante vaivém entre virtual e actual, gerar-se-á um estado de indiscernibilidade tal, que o seu retorno será continuamente o *Novo*?

Se a fotografia selecciona uma parte do todo, retornando-a insistentemente como um outro todo, uma nova realidade, uma imagem, será possível considerar nesse acto se não o gesto de fatiar o próprio tempo, pelo menos uma expressão que ensaia a compreensão da sua dimensão unitária e, porém, múltipla. Criando uma representação mental do tempo como uma banda de Moebius, percebemos que como *Todo*, as suas figuras conceptuais relativas ao passado, ao presente e ao futuro transitam insistentemente como mutação de umas nas outras - o passado torna-se presente e este devém futuro. Inferindo a *verdade* da ficção criada pela fotografia no *Real*, poderemos, de acordo com Deleuze, relacionar os conceitos leibnizianos de possibilidade e de impossibilidade como expressões de estados passageiros de criações no tempo (2006: 170-171). Segundo a teoria dos *futuros contingentes* anterior a Leibniz, de que nos fala Deleuze, o impossível procederia do possível ou então o passado não seria necessariamente verdadeiro, através do entendimento de que se algo fosse acontecer num determinado instante futuro, outra coisa não poderia ocorrer nesse mesmo instante ou então o primeiro não poderia acontecer. Com Leibniz, o regime de possibilidade alarga-se no sentido de que se algo acontecer, outro algo é possível que aconteça, porém num outro mundo, fazendo desses dois mundos de acontecimentos diferentes possíveis, mas impossíveis entre si.¹⁵ Contudo, para Deleuze, Jorge Luís Borges vai mais além ao propor que a linha de

¹⁴ “(...) cette idée d’entredeux ne doit pas elle-même être pensée linéairement (...) Elle désigne surtout le dédoublement, le fait que le temps se dédouble à chaque instant: actuel et virtuel, perception et souvenir.” (Durand, 1995: 90).

¹⁵ “Não é só o simples conteúdo empírico, é a forma ou antes a força pura do tempo que põe em crise a verdade. Esta crise sobrevém na antiguidade, no paradoxo dos «futuros contingentes». Se é *verdade* que uma batalha naval *pode* ter lugar amanhã, como evitar uma ou duas consequências seguintes: ou então o impossível procede do possível (pois, se a batalha tem lugar, já não se pode evitar que ela não tenha lugar), ou então o passado não é necessariamente verdadeiro (visto que podia não ter lugar). (...) Não deixa de mostrar a dificuldade de pensar uma relação directa da verdade com a forma do tempo, e nos condenar a isolar o verdadeiro longe do existente, no eterno ou no que imita o eterno. (...) Leibniz diz que a batalha naval pode ter ou não ter lugar, mas que não é no mesmo mundo, e estes dois mundos são possíveis, mas não são «compossíveis» entre eles. (...) segundo Leibniz, não é o impossível, é apenas o impossível que procede do possível; e o passado pode ser verdadeiro sem ser necessariamente verdadeiro.” (Deleuze, 2006: 170-171).

força do tempo bifurca indefinidamente, “passando por presentes impossíveis, voltando a passados não-necessariamente verdadeiros” (2006: 171). Ou seja, trata-se de um sistema que concebe o tempo como uma linha temporal que se intersecta, ramifica, transforma, de modo a que os seus presentes, passados e futuros se realizem em paralelo, em unicidade temporal, no entanto em espaços múltiplos, em mundos diversos, todos manifestados no mesmo *Real*.

Na fotografia podemos compreender a acção do impossível através do efeito material que o gesto do corte enceta. Aquando do disparo, faz-se a separação do referente, separação que dá lugar a uma nova realidade. Mas o que acontece a esse referente concreto? Pode-se dizer que o objecto que serviu de referente à fotografia continuou o seu caminho no mundo, num mesmo tempo em que um outro mundo foi criado para albergar o acontecimento da imagem criada. Da coincidência imagética salienta-se que no instante limite, o instante do corte, a imagem coincidiu, instantaneamente, liminarmente, com o seu referente. Esse instante limite constitui o ponto de bifurcação das linhas temporais do referente e da imagem, que seguem em paralelo, e cuja possibilidade os torna impossíveis entre si. Podemos-lhe chamar *potência do falso* como forma de ficção, de real outro que destrona a verdade, como Deleuze fez através do conceito de Nietzsche (2006: 171); ou então podemos exprimir simplesmente a crença borgeana numa infinidade de séries temporais e em diversos tempos, *tempos divergentes, tempos convergentes, tempos paralelos*.¹⁶

O que se nos depara é um novo *Real*, uma verdade outra que irrompe num mundo ficcionado, um mundo que pode ser o da fotografia e da sua temporalidade. Temporalidade descontínua, irregular, cuja forma linear é suspensa pelo obturador. Fotografar como cortar, como separar colocar em acto de fora-de-campo, onde é separado um mundo que continua e outro que o metamorfoseia - uma temporalidade outra e uma memória do mundo. No intercâmbio entre real e virtual, na coexistência da imagem e do objecto, a memória precipita o seu olhar, abre-o ao aparente, presentifica.¹⁷

¹⁶ “Ao contrário de Newton e de Schopenhauer, o seu antepassado não acreditava num tempo uniforme e absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Esta trama de tempos que se aproximam, bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange *todas* as possibilidades.” (Borges, 2000: 66).

¹⁷ “As imagens virtuais são tão pouco separáveis do objecto real como este delas. As imagens virtuais reagem portanto ao real. (...) Objecto e imagem são aqui ambos virtuais, e constituem o plano da imanência onde se dissolve o objecto actual. Mas o real passou então por um processo de actualização que afecta tanto a imagem como o objecto. (...) A actualização faz parte do virtual. A actualização do virtual é a singularidade, enquanto o próprio real é a individualidade constituída. (...) A recordação é a imagem virtual contemporânea do objecto real e do seu duplo, a sua «imagem em espelho». Assim, existe coalescência e cisão, ou antes, oscilação, o perpétuo intercâmbio entre o objecto real e a sua imagem virtual: a imagem virtual não cessa de devir real, como num espelho que se apodera da personagem, a engole, e não lhe deixa mais do que uma virtualidade (...) Esta troca perpétua entre o

O afecto que a memória coloca no gesto de desconstrução do processo fotográfico destrói o vínculo com um referente estático, emergindo pelo contrário numa sensibilidade extática que interpreta, interroga, adivinha, o seu eterno diferimento. Diferimento na indivisibilidade de um tempo que decorre entre o disparo e as diversas visualizações de uma imagem, que acede à memória e a confronto com espaços de interpenetração do esquecimento e da lembrança. Diferimento no intervalo de tempo mínimo que ocorre entre o olhar que selecciona e o disparo, e que revela encontros inesperados de elementos imperceptíveis ou invisíveis no acto da impressão. Na demarcação dos seus contornos, intui-se na imagem fotográfica uma exterioridade que lhe é própria, um fora-de-campo indeterminado, uma superfície repleta de olhares e gestos constituintes de uma narrativa assignificante.

virtual e o real define um cristal. (...) Já não é uma singularização, mas uma individuação como processo, o real e o seu virtual. Já não é uma actualização mas uma cristalização. (...) Os dois aspectos do tempo, a imagem real do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva, distinguem-se na actualização, tendo um limite não definível, mas trocam-se na cristalização até devirem indiscerníveis, cada um mimetizando o papel do outro.” (Deleuze, Parnet, 2004: 180-181, 183-185).



Deborah Turbeville, *Suite of Three Nudes #3*, 1986

IV. O Gesto Fotográfico e a Elisão do Autor

*E eu deixo dizer as minhas palavras, que não são
minhas, eu essa palavra, essa palavra que elas dizem,
mas que dizem em vão.*

Samuel Beckett
Novelas e Textos para Nada

Abrindo caminho pelas diferentes instâncias em que o discurso fotográfico pode ser perspectivado no gesto de criação, é necessário continuar no sentido do acto que o traz à existência, de modo a compreender as configurações várias que assume.

Para tal, é necessário marcar a possibilidade de criação no plano da produção social. Deleuze e Guattari discriminam, partindo da criação de *mega-máquina*¹ de Mumford, três grandes máquinas sociais ou *mega-máquinas* em reciprocidade com os seus processos de produção. Máquinas como sistemas de desejo que organizam a produção, na quais nos inscrevemos actualmente como *socius*.² Assim sendo, como se constitui todo este sistema de desejo maquinal, no qual a fotografia como gesto de criação se inscreve, produzindo imagens que podemos questionar enquanto imagens desejantes? E como compreender o desejo aqui inscrito?

Susan Sontag aborda o desejo na fotografia como algo que emerge sem história, como algo que é experienciado instantaneamente.³ Contudo, para a autora a acção do

¹ “Lewis Mumford teve portanto razão quando criou a palavra «mega-máquina» para designar a máquina social como entidade colectiva (...) «Se mais ou menos de acordo com a definição clássica de Reuleaux considerarmos uma máquina como uma combinação de elementos sólidos cada um dos quais com a sua função especializada, e funcionando sob controlo humano para transmitir um movimento e executar um trabalho, então, sem, dúvida alguma, a máquina humana é uma verdadeira máquina».” (Deleuze, Guattari, 2004a: 145.)

² Cf. Deleuze, Guattari, 2004a: 143-284.

³ “Photographs can abet desire in the most direct, utilitarian way – as when someone collects photographs of anonymous examples of the desirable as an aid to masturbation. The matter is more complex when photographs are used to stimulate the moral impulse. Desire has no history – at least, it is experienced in each instance as all foreground, immediacy. It is aroused by archetypes and is, in that sense, abstract. But moral feelings are embedded in history, whose personae are concrete, whose situations are always specific. Thus, almost opposite rules hold true for the use of the photograph to awaken desire and to awaken conscience.” (Sontag, 2002: 16-17).

desejo na fotografia está no plano daquele que colecciona, daquele que se serve da fotografia ou, de um ponto de vista mais abrangente, num plano de confrontação do olhar daquele que contempla a fotografia. Mas como entender o desejo no plano de criação, no plano do gesto fotográfico? Na modernidade estética, o gesto de criação inscreve-se como processo de procura, cuja tendência é uma *flânerie* baudelairiana, que faz com que o sujeito de acção, mais do que compreender numa ideia o espaço e o objecto que se lhe deparam, criando uma sua representação, mergulhe nesse espaço e nesse objecto e por eles seja interpelado, produzindo algo cuja principal insistência é o ser do problemático. É possível pensar em Alice num País das Maravilhas onde vários caminhos se bifurcam, encontrando-se numa porta por abrir. É esta a ideia de produção desejante de Deleuze e Guattari, em que a Ideia é a questão, o constante percorrer de caminhos que levam continuamente a outros caminhos, portanto a uma multiplicidade de questões. De tal forma caminha o pensamento, no qual se pretende que o gesto de criação abra a possibilidade de lançar ao mundo um novo, um Real outro vertente num ciclo de imanência de desejo.⁴ Desejo, voltando a Sontag sob forma crítica, como algo que instantaneamente é experienciado, contudo, não de uma forma utilitária, mas antes de uma forma outra que produz a possibilidade da abertura de questões e acontecimentos em nós. Tal é a condição desejante, cujo movimento consiste na geração do produto sem uma identidade funcional com que se identifique, um produto que procura uma continuidade de geração de pensamento, um produto como um outro ou novo processo. O produto aqui tratado é a fotografia e, apesar da questão utilitária aparecer, essencialmente nos domínios da publicidade e da informação, será possível encontrar ainda nessas formas utilitárias o gesto de fotografar, que vai além da intenção do sujeito que o acciona? Se assim for, podemos ver na fotografia sempre presente o gesto de criação próprio à obra de arte? Podemos afirmar o gesto fotográfico como produtor de Real, e portanto, como desejante? Deleuze e Guattari assim o fazem crer, quando afirmam:

Levar o seu aqui para um novo produzir, isto é, produzir novas formas de Real constitui o ser da obra de arte enquanto máquina desejante: Se o desejo produz, produz real. Se o desejo é produtor, só o pode ser a realidade e da realidade. O desejo é máquina conectada o objecto do desejo é também máquina conectada (...) O ser objectivo do desejo é o Real em si mesmo (2004a: 31).

Pertencente a uma escrita visual assistemática, a fotografia declara-se, numa primeira instância, como impressão luminosa numa superfície sensível. No entanto, no seu processo dá-se um complexo *sistema de cortes*, o qual é evidenciado no acto de selecção imagética, no *instante decisivo*, e efectivado pela impressão da película,

⁴ Cf. Deleuze, Guattari, 2004a: 35.

ou numa abordagem digital, pelo registo feito através do sensor de imagem electrónico. *Sistema de cortes* que contém em si ainda todo um trabalho de ampliação e revelação que antecede uma segunda inscrição numa outra superfície (como o papel). Este *sistema de cortes* presente na máquina desejante que podemos considerar na fotografia exerce a sua acção sobre o fluxo contínuo que capta, fluxo contínuo como matéria do Real, constituindo, como nos dizem Deleuze e Guattari, “cortes-fluxos de onde brota o desejo” (2004a: 40). Desejo produzido ainda através de um complexo de signos assignificantes que compõem estas máquinas, das quais resultam relações de intensidade actuantes em fluxos afectivos e desejantes.⁵ Tal é a imagem da Arte, que a fotografia reclama para si ao colocar os seus recursos técnicos ao serviço de uma dupla poética, a do *punctum* e a do *studium* de Roland Barthes, que faz falar a face dos anónimos, como testemunhos mudos de uma inscrição de vida, dando a possibilidade de tudo dizer gravada no corpo das coisas? Talvez uma dupla potência das imagens *estéticas*, que é a da inscrição de signos de uma história e a da potência de afecção da sua presença bruta que já não traz nada.⁶

Voltando à ideia de *flânerie* na produção estética moderna, podemos ver a inscrição da fotografia nessa mesma forma de produção, observando a sua história. Sontag (2002: 55-56) diz-nos que a fotografia emerge como a extensão do olhar do *flâneur* de classe média, do eminente fotógrafo. Performance do caminhante solitário que esquadrinha exaustivamente a cidade e a paisagem com o olhar, produzindo uma visão que não é mais a visão representativa do lugares oficiais da cidade, mas dos espaços negligenciados, abandonados, como que fechados ao olhar até então.⁷

⁵ Cf. Deleuze, Guattari, 2004a: 39-42.

⁶ Cf. Rancière, 2003: 22-25.

Rancière afasta-se da polaridade estrita da fotografia, ora de *punctum*, ora de *studium* e da existência de uma relação sem mediação entre o real da impressão maquínica e o real de uma pureza de affecto, apresentando uma dupla potência das imagens estéticas e dos seus objectos e ícones desafectados: “La photographie est devenue un art en mettant ses ressources techniques propres au service de cette double poétique, en faisant parler deux fois le visage des anonymes, comme témoins muets d’une condition inscrite directement sur leurs traits, leurs habits, leur cadre de vie et comme détenteurs d’un secret que nous ne saurons jamais, un secret dérobé par l’image même qui nous les livres. (...) Et, l’opposition du *studium* au *punctum* sépare arbitrairement la polarité qui fait voyager incessamment l’image esthétique entre le hiéroglyphe et la présence nue insensée. Pour garder à la photographie la pureté d’un affect, vierge de toute signification offerte au sémiologue comme tout artifice de l’art, Barthes efface la généalogie même de *ça-a-été*. En projectant l’immédiateté de celui-ci sur le processus de l’impression machinique, il fait disparaître toutes les médiations entre le réel et l’impression machinique et le réel et l’affect qui rendent cet affect éprouvable, nommable, phrasable. (...) une valeur nouvelle d’image qui n’est rien d’autre que la double puissance des images *esthétiques*: l’inscription des signes d’une histoire et la puissance d’affection de la présence brute qui ne s’échange plus contre rien. C’est à ce double titre que ces objets et icônes désaffectés sont venus, au temps du dadaïsme et du surréalisme, peupler les poèmes, toiles, montages et collages de l’art (...)” (Rancière, 2003: 23, 25).

⁷ “In fact, photography first comes into its own as an extension of the eye of the middle-class *flanêur*, whose sensibility was so accurately charted by Baudelaire. The photographer is an armed version of the solitary walker reconnoitering, stalking, cruising the urban inferno, the voyeuristic stroller who discovers the city as a landscape of voluptuous extremes. (...) The *flanêur* is not attracted to the city’s

Também Giorgio Agamben nos fala da “*flânerie* (ou a *deriva*) fotográfica” como “um passeio sem rumo, fotografando tudo o que aparece” (2006: 31). A produção de um Olhar que vendo, sente detalhes outros, respira meios outros de composição, a produção de uma obra que não mais concede espaço à representação. Pois que, assoma uma impossibilidade de enquadramento das novas figuras do pensamento imagético num quadro de produção já integrado, já compreendido, e cujo processo constantemente fulgurante deixa de se poder determinar a partir de um referente identitário que é inerente à representação na ordem da semelhança. Tomando lugar na fotografia o que transfigura, o que revela um movimento de passagem da funcionalidade à existência própria, ao que em si é próprio, a uma inscrição do corpo que a luz grava sem vontade, não a geração de um discurso que pretende exprimir uma certa significação, mas a produção da própria coisa, a identidade nua da sua alteridade no lugar da sua imitação, a materialidade sem frase, do visível no lugar das figuras do discurso.⁸

O *cachimbo* de Magritte já não é cachimbo, o urinol de Duchamp que se tornou *fonte*, e com ele o aparecimento do *ready-made* como transformação profunda do mero objecto, desviado do seu contexto e utilidade iniciais e singularizado através de uma reconfiguração do seu ser, que é criativa e diferencial. Numa ideia sontanguiana da fotografia: as fatias do mundo, os objectos de composição, como *objets trouvés*.⁹ Mundo, que por sua vez, é o traço da manifestação de singularidades próprias a uma determinada temporalidade, que integra as diversas linhas relacionais e tensionais da produção social. Mundo, que a fotografia tem vindo a revelar como profundamente incircunscrevível a uma só determinação social, cultural ou económica, produzindo antes uma inscrição complexa de multiplicidades vibrantes.

A fotografia pode inscrever-se na produção desejante, pois causa essa inquietação, esse emudecimento, perante as imagens que produz através do que lhe é próprio, a sua fragilidade e a sua precariedade. Nunca originária porque sempre imagem de algo, e claramente duplicadora de uma já imagem, reprodutora de um evento, de um estado de coisas, mais do que de um fenómeno.¹⁰ Será na experiência da adversidade, da contingência, do confronto já não com o signo do beleza, da verdade, da bondade, mas com o traço do estranho (as personagens de Diane Arbus, os manequins de Hans Bellmer), com do horror (o confronto político em Josef

official realities but to its dark seamy corners, its neglected populations – an unofficial reality behind the façade of bourgeois life that the photographer «apprehends», as a detective apprehends a criminal.” (Sontag, 2002: 55-56).

⁸ Cf. Rancière, 2003: 17-18.

⁹ Cf. Sontag, 2002: 46, 69.

¹⁰ Cf. Durand, 1995: 24-25.

Koudelka, da guerra em Cartier-Bresson), do vazio (os corpos fragmentados de Francesca Woodman, as máscaras de Cindy Sherman), da violência (a morte em Nan Goldin), que a fotografia irá fazer parte dos meios de criação imagética da modernidade.

Sucessivo a um fluxo romântico de confronto com a questão da subjectividade, a fotografia vem reclamar um sujeito autoral diferente daquele que até aí vigorava nos anteriores movimentos artísticos. As fotografias, diz Sontag, ao contrário das peças de belas-artes das eras pré-democráticas não parecem depender das intenções do artista. Ao invés, a sua existência deve-se inteiramente a uma cooperação entre fotógrafo e tema, mediada ainda pelo meio de inscrição – a câmara.¹¹ Aliás, para Gerhard Richter, refere Durand, a fotografia consistia apenas numa nova maneira de ver, sem estilo, que libertava o autor do peso da sua experiência pessoal.¹² Através destas análises, podemos ver na fotografia uma forma de libertar a arte da posição autoritária da identidade autoral? Durand, afirma, a partir de Bourdieu, que a única intenção de uma obra é não ter uma intenção, senão aquela que está inscrita na própria forma da obra, mencionando ainda a expressão de novas imagens através da fotografia, cuja estrutura e finalidade não devem ser já observadas segundo os tradicionais níveis de consubstancialidade da estética – o autor, a obra, o género.¹³ Do plano identitário retido ao nível de uma índole representativa então em decaimento, qualquer identidade fixa, quer do autor, quer do campo de enquadramento da obra, quer dos seus meios, é dissolvida, fundando através da fotografia uma estrutura e finalidade outras na obra de arte da modernidade, que abre à possibilidade as suas linhas de discursividade, de afectação e à impossibilidade a sua determinação ou circunscrição definidora.

Na sua impressão duplicadora, a fotografia regista o que aparenta ser um retrato exacto da realidade, uma repetição imagética da matéria movente. Sontag afirma que a fotografia tem a reputação de ser a mais realista, e portanto, a mais fácil das artes miméticas. No entanto, a autora sustenta, ilustrando com o movimento surrealista na fotografia, a acção fotográfica enquanto criadora de uma outra realidade, de um

¹¹ “Unlike the fine-art objects of pre-democratic eras, photography don’t seem deeply beholden to the intentions of an artist. Rather, they owe their existence to a loose cooperation (quasi-magical, quasi-accidental) between photographer and subject – mediated by an ever simpler and more automated machine, which is tireless and which even when capricious can produce a result that is interesting and never entirely wrong.” (Sontag, 2002: 53).

¹² “La photographie, pour Richter comme pour beaucoup d’autres artistes de cette époque, est une nouvelle manière de voir: sans style, n’impliquant (en apparence) aucun jugement, elle libère l’artiste du poids de l’expérience personnelle. Elle participe au contraire d’une histoire collective de la perception.” (Durand, 1995: 124).

¹³ Cf. Durand, 1995: 28-29.

mundo duplicado.¹⁴ Abrindo esta ideia ao pensamento, poderemos inferir no gesto fotográfico mais do que uma produção idêntica ou semelhante de um objecto ou paisagem. Poderemos pensar esse mesmo gesto como uma repetição que produz *diferença* que, por meio do disfarce de representação identitária de um referente (a repetição do mesmo) - o qual existe como realidade primeira e afirmação de uma existência e não como realidade determinativa ou última - integra a diferença e a si mesma numa forma de apresentação aberta, múltipla, heterogénea.¹⁵ Esta ideia poderá ser relacionada com o acto movente – um possível entendimento profundo do eterno retorno enquanto movimento contínuo de retorno da diferença -, cuja identidade apenas pode ser a da própria diferença. Esta identidade é a repetição. A repetição contínua no gesto de fotografar, que gera a metamorfose do objecto na imagem, criando continuamente um outro objecto, aparentemente o mesmo, mas cujas singularidades se diferenciam, não como linhas que, se comparando, mostram diferenças relativas, mas como intensidades diferenciantes em si mesmas, diferenciantes absolutamente. Trata-se pois de um inverso da representação, porque não é esta com as suas linhas de diferença relativas, formais e matéricas (a inscrição de tal objecto pela luz, tal objecto tornado bidimensional), com a sua necessidade de analogia (que tem que ver com expressões de comparação), que assoma intempestivamente em nós, quando nos deparamos com um objecto então *outro*. Trata-se antes da apresentação de *microdiferenças* que produzem o assomar constante da questão, o movimento permanente de procura na obra as multiplicidades inerentes a uma consistência existencial, a uma univocidade de ser que lhe é própria. Então, o que se afirma aqui é justamente o gesto da fotografia, não como a representação da realidade, mas como a criação de uma realidade outra – a da questão - que se move insistentemente.¹⁶

¹⁴ “Photography has the unappealing reputation of being the most realistic, therefore facile, of the mimetic arts. In fact, it is the one art that has managed to carry out the grandiose, century-old threats of a Surrealist takeover of the modern sensibility, while most of the pedigreed candidates have dropped out of the race. (...) Surrealism lies at the heart of the photographic enterprise: in the very creation of a duplicate world, of a reality in the second degree, narrower but more dramatic than the one perceived by natural vision. The less doctored, the less patently crafted, the more naive – the more authoritative the photograph was likely to be. Surrealism has always courted accidents, welcomed the uninvited, flattered disorderly presences. What could be more surreal than an object which virtually produces itself, and with a minimum of effort?” (Sontag, 2002: 51-52).

¹⁵ A ideia de uma *repetição* como manifestação da *diferença* provém da obra de Deleuze (*Diferença e Repetição*), na qual aborda dois tipos de repetição, uma que se enquadra na estrutura da representação (Mesmo) e outra que se singulariza na criação da Diferença: “(...) devemos distinguir duas formas de repetição. (...) A primeira repetição é repetição do mesmo e explica-se pela identidade do conceito ou da representação; a segunda é a que compreende a diferença e se compreende a si mesma na alteridade da Ideia, na heterogeneidade de uma «apresentação».” (Deleuze, 2000: 74-75).

¹⁶ A proposta apresentada continua a ideia de Diferença através da repetição, que Deleuze nos apresenta. A ideia desta outra realidade que assoma, realidade da questão pode ser ajudada a perceber através de uma leitura de Deleuze por José Gil. O autor apresenta como o (não)-ser ou ?-ser. Este não é

Em vias de transformação efectiva estão as bonecas esquartejadas de Hans Bellmer, ou os objectos rasgados e revirados em *The Destroyed Room* de Jeff Wall, evidentes ao olhar no que foram como objecto utilitário, e que se tornaram alvo de uma metamorfose prévia que os impediu de desempenhar a sua função devida. No trabalho de Bernd e Hilla Becher (2004), podemos presenciar como que uma amostragem de séries de fábricas, moinhos, depósitos de água, tubagens industriais, tipologicamente organizadas a partir de uma semelhança formal, de uma correspondência entre elementos do mesmo grupo, tendo, no entanto, diz-nos um dos autores, por meio dessa mesma repetição de características que nos são reveladas as pequenas diferenças de cada uma das peças da série. É também nessa condição de inscrição fotográfica, que as fábricas, os moinhos, os depósitos de água e as tubagens industriais, saem do lugar comum ou mesmo do lugar onde permaneceram abandonados e inutilizadas, para nos serem reveladas como escrita da diferença, para nos falarem como escrita de um pensamento, de uma temporalidade. A virtualização de uma realidade que abre à Diferença as suas múltiplas singularidades através de uma contínua insistência em repetir-se o gesto, em procurar um mesmo conceito a desenvolver. E como ainda nos diz Sontag através das fotos de Diane Arbus, o que é pedido ao espectador é que olhe para algo de realmente outro. A existência de um outro mundo *dentro* deste.¹⁷

Movimentando-nos neste plano de pensamento, podemos intuir a Diferença a nível formal e matérico no processo fotográfico como sendo a inversão do negativo, a sua dupla afirmação: uma repetição aparente do mesmo que encontra o seu fundamento na repetição em si oculta, a repetição do diferente. Tal pretende dizer que a *Diferença* constitui a *ontologia da fotografia*. Diferença, que se estabelece no processo de repetir através da fotografia, na própria essência da produção fotográfica - a sua *génese automática*.¹⁸ Génese automática ou a também reclamada

o ser da falta ou da negação, mas o ser da constante questão, do constante movimento de problemático, da questão, pois a diferença não é função de analogia ou daquilo que não é, mas daquilo que afirma, pondo em questão: “A Diferença não é o negativo, pelo contrário, é o não-ser que é a Diferença: eteron, não enantion. É por isso que o não-ser deveria antes escrever-se (não)-ser, ou, melhor ainda, ?-ser. Este (não)-ser é o Elemento diferencial em que a afirmação, como afirmação múltipla, encontra o princípio da sua génese.” (Gil, 2008: 49).

¹⁷ “(...) Arbus’s photographs – with their acceptance of the appalling – suggest a naïveté which is both coy and sinister, for it is based on distance, on privilege, on a feeling that what the viewer is asked to look at is really *other*. (...) Arbus took photographs to show something simpler – that there is another world.” (Sontag, 2002: 34).

¹⁸ “(...) Uma génese automática. A ontologia da fotografia está, em primeiro lugar, *aí*. Não no efeito de mimetismo, mas na relação de contiguidade momentânea entre a imagem e o seu referente, no princípio de uma transferência das aparências do real para a película sensível. (...) A fotografia, pela sua génese automática, testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica, *a priori*, que se lhe assemelhe. O peso real que a caracteriza está naquilo que nela é vestígio, e não *mimesis*.” (Dubois, 1992: 29).

reprodutibilidade técnica, que produz a perda de uma originalidade, a autonomia em relação a um referente originário, ou seja, elementos da compreensão da produção imagética como cópia, os quais rompem com uma forma de autenticidade da qual faz parte a *aura* que Benjamin nos fala.¹⁹ *Aura* esta, que não é pertencente às condições da produção fotográfica que incluem o eterno diferimento na fotografia de um possível original (disparo, revelação) e o encontro fortuito e qualquer da fotografia com algo de outro, algo de singular. Expressões da modernidade, que conduzem à emancipação revolucionária e ao gradual desaparecimento da tendência ritualista (mágica ou religiosa) para a qual as obras eram dirigidas enquanto representação.²⁰ Condição possível para uma a-historicidade da fotografia? Da reprodutibilidade técnica ao simulacro como signo de repetição, do original à cópia que o rejeita como primado, ou que o dissolve fazendo do mesmo já uma cópia. Reprodutibilidade, cuja função do mesmo oculta a diferença, dado que através dela a fotografia faz a segunda separação do referente (sendo a primeira com o disparo), no qual o referente é “suprimido, pois é no próprio instante em que a fotografia é tirada que o objecto desaparece” (Dubois, 1992: 85). Esta segunda separação trata-se de uma exponenciação através da revelação do negativo (do que se diz original e que é, no entanto, já uma cópia recriada), dada a possibilidade de uma repetição constante de um mesmo - um só negativo - para a produção de diversas cópias fotográficas.

Pensando com Benjamin a noção de *aura*, Dubois intui um *duplo princípio* envolvido no acto fotográfico: o princípio da proximidade e da distância, da conexão e da ruptura, entre o signo (da linguagem fotográfica) e o seu referente, que por sua vez, origina uma duplicidade da imagem, que é sentida como “aparição: visão espectral (alucinatória), porque cortada, separada, e vestígio único, singular, porque indiciária” (1992: 88). O que se pretende afirmar aqui é a quebra que a fotografia instaura com o objecto referente, e, ao mesmo tempo, com uma sua apreciação de semelhança ou analogia perfeita do Real. Pois, como nos diz Durand, enquanto fragmentária, a fotografia atenta contra o referente, desconjuntando-o e desnaturando-o. Do que se trata realmente, é de um processo de repetição contínua,

¹⁹ “Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. (...) O aqui e o agora do original constitui o conceito da sua autenticidade. (...) *O domínio global da autenticidade subtrai-se à reprodutibilidade técnica* (...) Pode resumir-se essa falta no conceito de *aura* e dizer: o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua *aura*. (Benjamin, 1992: 77-79).

²⁰ “O culto foi a expressão original da integração da obra de arte no seu contexto tradicional. Como sabemos, as obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso. (...) Quando, com o aparecimento da fotografia, o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário (que coincide com o alvorecer do socialismo), a arte sente a proximidade da crise (...) a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história do mundo, da sua existência parasitária no ritual.” (Benjamin, 1992: 82-83).

de um processo de renovação de algo que instantaneamente desapareceu. E o que produz são microdiferenças aparentes numa superfície aparentemente análoga ou semelhante, um mundo outro, uma outra realidade, que nos diz uma outra coisa.²¹

Nessa falta de história, nessa possibilidade de presenciarmos algo de radicalmente outro, a Diferença pode assomar numa forma em dissolução, e contudo, em relevo conjuntamente com o fundo. Ou seja, naquilo que se nos aparecer como uma superfície, como um plano homogêneo, o olhar é assaltado de intensidades, de fulgores, de afectos, que se fazem marcar disruptivamente, que se fazem actuar com uma profundidade outra, uma profundidade à superfície, como uma figura da banda de Moebius. Tal podemos contemplar nas diferentes séries de Hiroshi Sugimoto: os teatros vazios, as paisagens aquosas, os edifícios desvanecentes, as quais, trabalhadas a partir de longos tempos de exposição, relevam na sua superfície um todo diferenciante que nos aparece pelo olhar insistente, singular, que lançamos a tais composições. Também as composições de Francesca Woodman ou Ana Mendieta, produzem um efeito de fusão do corpo com o fundo envolvente, tantos nos longos tempos de registo do corpo em movimento, como na camuflagem com a parede, com o chão, com os objectos da composição. E como que simbolicamente na fotografia, estes corpos em dissolução nos trazem a questão da dissolução do autor na produção moderna, marcada por um olhar que se torna outro. Questão anunciada pelas personagens errantes de Beckett: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala” (Foucault, 2006b: 34); visão insinuada nos sentimentos moventes e nos olhares delirantes de Duras: “Elle ouvre les yeux. Elle le voit, elle le regarde. (...) Elle répond, très clairement: - Je regarde” (2008: 15).

O que é deixado ao autor *moderno*, despojado de uma autoridade de identificar ou cingir o sentido da criação às suas intenções – claramente observável na fotografia, cuja produção advém da relação entre criador e objecto -, o que nele resta, é o descentramento do sujeito que o constitui. O *Eu* do autor, o *Eu* que fala, é um excesso de vida que irrompe e que coloca o sujeito em constante mutação e o que deixa no seu lugar não é uma falta, mas uma necessidade praticada pela desejo de lançar no mundo uma nova ideia, uma nova questão. Possível é o pedido de Moholy-Nagy sobre a auto-irrisão, sobre um apagamento voluntário, por parte do fotógrafo perante aquilo que a fotografia (ou criação imagética) pode edificar: uma profunda

²¹ Cf. Durand, 1995: 47.

transformação no olhar.²² Sujeitos a um novo modo de olhar, a nossa identidade fragmenta-se, relevando uma nova figura da revolução estética, a qual Rancière aponta no sentido do *verdadeiro Homero* de Vico.²³ Esta figura, que rompe com a tradição clássica da representação e do poeta inventor, apresenta este outro Homero como criador, onde ficção e história não se distinguem e em que não é a linguagem que está à sua disposição, é antes ele próprio que constitui um testemunho do estado da infância da linguagem, do pensamento e da humanidade. Assim sendo, é preciso que se coloque o gesto de criação para além de uma identidade ou forma de interioridade de um sujeito, mas de uma escrita muda, que é da ordem de um discurso que não pode dizer mais do que aquilo que diz, nem abster-se de o dizer, uma escrita que é da ordem do vestígio e do traço.

Uma escrita que já não obedece a uma hierarquia de ordem representativa, mas que se faz de detalhes, de histórias locais, dos pequenos saberes evidenciados em Foucault ou das errâncias do homem moderno de Baudelaire. Um processo, ao qual Deleuze, explora como “a invenção de novas possibilidades de vida, a existência como obra de arte – o próprio pensamento-artista” (2003: 131-140). Ser ora criador dos seus próprios meios, das suas próprias técnicas, ora criador de si mesmo, uma inscrição em possibilidade de gerar linhas de fuga que extravasam os limites do cognoscível, do consciente. O sujeito autoral que se deixa dissolver em prol de uma subjectivação outra, radical e universal, que deixa que nele habite uma necessidade praticada a partir do desejo, uma força disruptiva no mundo capaz de se gravar energeticamente no corpo de uma comunidade.

É importante referir uma ideia trabalhada na filosofia de Deleuze e Guattari, a ideia de *personagem conceptual*²⁴, a qual parece ter-se desenvolvido na fotografia. O autor confere um nome como intensidade primeira, que potencia em si a fundação de possíveis linhas de discursividade, de novas formas em expansão. Cindy Sherman e Claude Cahun constituem dois exemplos autorais que deixam que o seu corpo encarne personagens várias de mundos nos quais o género assume um papel contingente ou potenciador na constante deformação de um rosto e a sua transfiguração em facialidades das quais como que narra a *estória*. A multiplicação

²² “Moholy-Nagy’s demand for the photographer’s self-effacement follows from his appreciation of how edifying photography is: it retains and upgrades our powers of observation, it brings about «a psychological transformation of our eyesight.»” (Sontag, 2002: 122).

²³ Cf. Rancière, 2001: 27-31.

²⁴ “A personagem conceptual não é o representante do filósofo, é mesmo o inverso: o filósofo é somente o invólucro da sua personagem conceptual principal e de todas as outras, que são intercessores, os verdadeiros sujeitos da filosofia. (...) Eu já não sou eu, mas uma aptidão do pensamento em ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. A personagem conceptual não tem nada a ver com uma personificação abstracta, um símbolo ou uma alegoria, porque vive, insiste.” (Deleuze, Guattari, 1992: 59).

de um corpo em diferentes sujeitos vestidos de temas marginais traduz a questão da obra comunicante: “Não a identificação com pessoas, mas a identificação com todos os nomes da história com zonas de intensidade” (Deleuze, Guattari, 2004a: 26). Essa mesma questão em que o autor se despe de um corpo construído, para se fundir no corpo da terra, superfície de inscrição continuamente mutável. Num só rosto, num só corpo, passa um gesto de produção de diferença.

Através da possibilidade de instauração destas linhas de discursividade, a função *autor* pode livrar a fotografia de uma instrumentalização, própria dos media e da publicidade, atribuindo-lhe um lugar de enunciação, de reconhecimento, e dando ao olhar que lhe é consubstancial uma leitura sempre outra, da ordem da recriação constante. É aqui que reside a possibilidade da fotografia como *produção desejante*: não a representação de uma determinada forma de realidade, mas uma realidade outra radical.

Apresentar-se através de um outro ou através de uma paisagem constitui o ser da fotografia.²⁵ No plano da produção desejante, aquilo que é visado pela mira - do desejo -, não é a coisa abstracta mas a paisagem da coisa, que se estabelece por estar num contexto de relação incognoscível no seu todo (Deleuze, Parnet, 2004a). Ou ainda, fluímos continuamente num *virtual*, numa ideia problemática, numa questão, que escapa constantemente ao *actual*, deixando-o inacabado, indeterminado, aberto à possibilidade. A fotografia exerce essa fascinação naquele que a observa, naquele que a produz, mesmo naquele que se serve dela como elemento de produção, justamente pelo seu *carácter indecível*: nem significante, nem insignificante, nem verdadeiramente mecânica, nem verdadeiramente manual, nem índice, nem ícone, que autoriza a ficção de um *sujeito livre* não sujeito às suas percepções e à sua fisiologia particulares.²⁶

O sujeito da fotografia pode encarnar o conceito de *ser qualquer*, proposto por Agamben como o *ser que vem*, o ser tal, que num movimento de exclusão de qualquer condição de pertença ou identificação fixa, se revela em cada singularidade do gesto de criação que nele substancialmente se inscreve.²⁷ A noção de *ser qualquer* remete etimologicamente para uma vontade (ser qual-quer):

(...) o ser qual-quer estabelece uma relação original com o desejo. O Qualquer que está aqui em causa não supõe, na verdade, a indiferença em relação a uma propriedade comum (...), mas apenas ao seu ser ‘tal qual é’ (Agamben, 1993: 11-12).

²⁵ Cf. Gaudricault, Rancinan, 2008: 10.

²⁶ Cf. Durand, 1995: 19, 22.

²⁷ Cf. Agamben, 1993: 11-12.

Tal sujeito da fotografia pode assumir em si um constante revisitar da obra, uma constante reelaboração de sentido exactamente através da ideia da repetição. Trata-se daquilo que Michael Fried encontra nos *Tableaux sem qualidades*, nas fotografias quaisquer, de espaços amplos, áridos e vazios, que se nos aparecem como quase-duplicados uns dos outros pela sua semelhança representativa, de Jean-Marc Bustamante (neste caso *Tableau no. 17* e *Tableau no. 43* ou a dupla *Tableau no. 103* e *Tableau no. 104*) - um apelo à responsabilidade daquele que contempla na criação e recriação da própria imagem, um entreacto entre obra e espectador, cuja relação é de presença do corpo num espaço eminentemente outro.²⁸ Um apelo a uma *redescoberta* e a uma *reactualização*, que gera o constante escape do virtual, pois existe sempre algo mais como dependência de um retorno que de cada vez que actua tem a sua própria especificidade e as suas próprias figuras de instauração de discursividades.²⁹ Um esquecimento profundo, um recomeçar sempre a meio, sem original, nem referente, sem pressuposições. Um confronto com uma abertura que abre uma brecha na continuidade do tempo, do nosso tempo de estar, e para que a ideia possa ser sempre a da questão, ou a da problematização, para que a ideia possa passar por metamorfoses sucessivas produtoras de linhas discursivas outras.

A fotografia é um contínuo ponto de partida, o retorno está contido na imagem que produz. Retorna a si enquanto ser reproduzível, enquanto simulacro que gere a mudança qualitativa das suas reproduções. Nela está inscrita a possibilidade de ser *figura-esquize*, assignificante, cuja efectivação figurativa, cuja descoberta imagética, ocorre em nós apenas aquando de uma nova potenciação de um novo movimento de figuração, de uma nova descoberta na sua imagem.³⁰

²⁸ “«Bustamante often alludes to the type of relationship he would like to see introduced by his work – a non-directive relationship, based on a form of fruitful indeterminacy that he calls ‘in between’ ‘*entre-deux*’, and which puts the onlooker in the position of becoming ‘equally responsible for the work’»” (Fried, 2008: 20).

²⁹ Cf. Foucault, 2006b: 64.

³⁰ Cf. Deleuze, Guattari, 2004a: 251.



Francesca Woodman, *Untitled*, 1975-78

V. Da Memória e do Espelho na Repetição do Diferente

"No mundo existe e sempre existiu apenas um homem único. Ele está por inteiro em cada um de nós mesmos. Cada um é o outro e os outros. (...) A menos que um fenómeno, de que não sei nem mesmo o nome, pareça dividir ao infinito esse homem, o fragmente aparentemente no eventual e na forma, e nos torne estranhos a cada um de seus fragmentos".

Jean Genet
Rembrandt

Perante o espelho confrontamo-nos com uma imagem que vamos reconhecendo como a nossa. Imagem virtual, que se movimenta e se altera numa lógica mimética de simetria invertida. Contudo, Umberto Eco, na sua *fenomenologia do espelho*, diz-nos claramente que se caracterizarmos essa imagem especular enquanto virtual e de simetria invertida, é por penetrarmos no espelho como Alice e tomarmos irremediavelmente o lugar do outro, mesmo que seja por breves momentos. Na realidade, o espelho reflecte a direita e a esquerda (se vertical), o alto e o baixo (se horizontal) exactamente onde estes se encontram.¹ Então, qual o porquê de uma percepção imediata que nos mostra um mundo que é outro, apesar de similar, e de pernas para o ar? Imergindo nessa aporia, constatamos que, sendo o espelho um *fenómeno-limiar* entre o imaginário e o simbólico, isto é, entre o especular (real prematuro) e o especulativo (integrador e hermenêutico), a experiência antropomórfica de nos vermos como o *outro* nos vê, ainda que cientes de uma subjectividade inerente, é constitutiva da experiência única da alteridade.

Na verdade, mais do que nos vermos como o outro nos vê, é ver um *outro* na imagem reflectida, na imagem repetida; é fazer da imagem uma realidade autónoma (não uma representação), deixando-nos interpelar pelo mais ínfimo aspecto que desconhecemos nessa imagem que contemplamos. Trata-se de ver na repetição uma tensão constante entre a aparição e a desapareção, a passagem e o retorno, variações incessantes de uma distância, temporal e espacial; trata-se de perceber uma

¹ Cf. Eco, 1989: 11-44.

instabilidade profunda, um abalo da integridade de uma identidade constituinte.² Nesse limiar, entre imaginário e simbólico, entre percepção e significação, prevalece o acto de ver, ver de fora, compreender através do olhar um novo real, a diferença.

Sente-se talvez agora melhor tudo o que implica esta palavra: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou da presença de si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro à fissão do Ser, no final da qual, somente, me fecho sobre mim (Merleau-Ponty, 2006: 64-65).

Agamben (2006: 75-82) fala da imagem como de algo insubstancial, “um ser cuja essência é ser uma visibilidade ou uma aparência”, algo que é gerado a cada instante pelo “movimento ou a presença daquele que a contempla”. Define ainda o *ser especial* como aquele que é *absolutamente insubstancial* e que coincide com a sua própria visibilidade – pura inteligibilidade –, com a sua revelação.³ Revelação que, por sua vez, pode integrar essa “satisfação *alucinatória* do próprio eu”, em que “o narcisismo não é uma contemplação de si mesmo, mas o preenchimento da imagem de si quando se contempla outra coisa” (Deleuze, 2000: 178).

Ao seguirmos este ser sobre o qual e no qual reflectimos, o ser do espelho, procuramos o ser especial, o ser periódico que aparece e se desvanece através de um gesto descontinuado do tempo. Procuramos a imagem repetida para a experienciarmos como pensamento problemático, como traço desse pensamento, pois se acompanharmos o nosso reflexo durante um período de tempo, percebemos que esse reflexo é lançado num mesmo tipo de movimento que acontece quando dizemos muitas vezes a mesma palavra – simplesmente vai perdendo a sua integridade simbólica, vai sofrendo uma desfiguração pela acção de uma temporalidade outra. Mas que temporalidade é essa que inscreve na imagem repetida um movimento de metamorfose, de diferenciação espontânea? Robert Smithson afirma a transformação de uma coisa em qualquer coisa que não é nada, quando essa mesma coisa é vista através da consciência de uma temporalidade que contém em si a

² “(...) Le «lieu unique», c’est celui qui entraîne notre imagination aux limites du familier et de la raison, là où «l’autre côté» se laisse entrevoir. (...) Il y a en effet dans cette vision des choses un caractère répétitif: elle est faite d’apparitions et de disparitions, de passages et retours, de variations incessantes de la distance (temporelle et spatiale). Et aussi une profonde instabilité de l’esprit, une sorte de bovarysme topographique. A peine posé quelque part, le regard est ailleurs, il *voit* de l’ailleurs.” (Durand, 1995: 157).

³ Cf. Agamben, 2006: 75-82.

“(…) Dado que não é substância, a imagem não tem uma realidade contínua nem se pode dizer que se desloque através de um movimento local. É, sobretudo, gerada a cada instante, segundo o movimento ou a presença daquele que a contempla: «tal como a luz é criada sempre de novo, conforme a presença da fonte iluminante, assim dizemos da imagem no espelho que ela se gera a cada instante, conforme a presença de quem olha». (...) A imagem é um ser cuja essência é ser uma espécie, uma visibilidade ou uma aparência. Especial é o ser cuja essência coincide com o seu dar-se a ver, com a sua espécie. (...) A espécie de cada coisa é a sua visibilidade, isto é, a pura inteligibilidade. Especial é o ser que coincide com o seu tornar-se visível, com a sua revelação.” (Agamben, 2006: 75-78).

desaparição como processo interminável. O objecto de Smithson cessa de ser um objecto, devindo arte, desaparecendo continuamente até atingir uma forma mais clara.⁴ É essa temporalidade, que Smithson encontra na fotografia, a temporalidade que em nós actua quando nos encontramos perante a imagem do espelho?

Foucault traz ao discurso o espelho de *Las Meninas*, que diz cruzar e desprezar todo o campo da representação, recuperando a visibilidade daquilo que está fora do olhar, o espelho que causa a dissolução *necessária* do que a funda, do que pensa a semelhança.⁵ É essa a temporalidade que vemos também efectivar-se imageticamente nos auto-retratos em que Rembrandt vai continuamente evidenciando a fragmentação de uma identidade, a dissipação de um rosto? Poderá esta temporalidade inscrever-se num tempo outro que nos atira para um *a vir*, através do presente (actual) e ao mesmo tempo do seu passado contemporâneo (virtual)?

Espelho e fotografia fazem-se corresponder no seu carácter de repetição, a qual se move numa constante oscilação entre ficção e real, num vaivém contínuo de distância física e temporal, em que o objecto tornado imagem, na qual se insere um diferimento temporal, uma sucessiva não coincidência dos instantes presentes, integra a parte fragmentada continuamente diferida do todo que lhe serviu de referente. “Nem pura descrição, nem pura ficção”(Durand, 1995: 158). Um entreacto, no qual há sempre algo em vias de aparecer, no qual o presente é condensado, de forma a que em si imanem uma série de temporalidades que contêm potencialmente o passado e o futuro, no sentido de este passado e futuro estarem em potência no instante presente, como uma imagem fulgurante, uma passagem, um despertar.⁶

Esse movimento de despertar e ao mesmo tempo de passagem, de passado e de futuro contidos no instante presente, advém de um traço temporal complexo que se inscreve como memória. A memória é um movimento essencial e sucessivo do passado sobre o presente, o movimento de retorno do passado sobre o presente, que se desdobra no tomar lugar do presente em presente antigo ou passado imediatamente recente, contemporâneo, virtual, o qual, por sua vez, se actualiza num presente actual. Esta temporalidade inscrita na memória, como constante relançar de uma ficção (virtual) e, ao mesmo tempo, de um acontecido (actual), reenvia-nos continuamente para um futuro, um novo presente, um *a vir*. Através de uma visão quantitativa, a memória produz-se como que um contentor do passado, e o passado um contentor do presente e do futuro, dado que o tempo se manifesta num contínuo reenvio para o instante presente (mais uma vez a figura da banda de Moebius)?

⁴ Cf. Durand, 1995: 171-172.

⁵ Cf. Foucault, 2005: 63, 71.

⁶ Cf. Durand, 1995: 162.

Através desta visão parcial, implícita a uma visão qualitativa, não caímos no acto de plasmação do conceito de memória, em que se faz do passado um mero contentor aditivo de instantes do presente e do futuro? Segundo Deleuze, a memória é o fundamento do tempo, porque se foca sobre o passado, particulariza-o, reproduzindo-o no presente, e “o passado é a síntese do tempo inteiro”, não porque contém apenas o presente e o futuro em si, mas porque a sua existência tem lugar numa relação de reenvio constante entre o passado tornado recente ou o presente tornado antigo, o virtual, e o presente actual.⁷

Neste plano do todo do tempo, é no confronto com uma imagem que remete para um afecto intemporal, que se apresenta como acontecimento, que paradoxalmente é evocado um estado sem referente, e que o tempo se liberta da estrutura linear ou mesmo circular simples, que lhe é dada comumente. Régis Durand, através de Freud e Benjamin, instala uma discussão sobre o lugar que pertence à memória, através da reunião das três temporalidades da nossa representação: o instante presente de confronto com a imagem, ora como fantasma freudiano, ora como benjaminiana *constelação*, no qual se efectua respectivamente ou uma rememoração ou uma reconstrução, das quais é de reter a efectivação do desejo de acontecimento desse aparecer.⁸

Qual a natureza deste tempo em que ficamos suspensos perante esta imagem eternamente diferida, que contém em si algo de fascinante, de flutuante, de desejante, que nos faz aceder à memória como plano imanente de acontecimentos e ao espelho como lugar continuamente potenciador do *aparecente*? Para Deleuze, o

⁷ “O Hábito é a síntese originária do tempo que constitui a vida do presente que passa; a Memória é a síntese fundamental do tempo que constitui o ser do passado (o que faz passar o presente). Dir-se-ia, em primeiro lugar, que o passado se encontra encerrado entre dois presentes: aquele que foi e aquele em relação ao qual ele é passado. O passado não é o antigo presente, mas o elemento no qual este é visado. (...) Mas o que há pouco chamámos de retenção do hábito era o estado dos instantes sucessivos contraídos num actual presente de certa duração. Estes instantes formavam a particularidade, isto é, um passado imediato que pertence naturalmente ao actual presente; quanto ao próprio presente, aberto sobre o futuro pela expectativa, ele constitui o geral. Pelo contrário, do ponto de vista da reprodução da memória, é o passado (como medição dos presentes) que se tornou geral, e o presente (tanto o actual como o antigo) que se tornou particular. Na medida em que o passado em geral é o elemento em que se pode visar a cada antigo presente que aí se conserva, o antigo presente encontra-se «representado» no actual. (...) É em vão que se pretende recompor o passado a partir de um dos presentes que o encerram (...) Se o passado esperasse um novo presente para se constituir como passado, jamais o antigo presente passaria nem o novo chegaria. (...) É porque o passado é contemporâneo de si mesmo como presente que *todo* o presente passa, e passa em proveito de um novo presente. (...) todo o passado coexiste como o novo presente em relação ao qual ele é agora passado. (...) Eis porque, em vez de ser uma dimensão do tempo, o passado é a síntese do tempo inteiro, de que o presente e o futuro são apenas dimensões.” (Deleuze, 2000: 155-158).

⁸ “(...) chez Freud (dans le récit freudien de la création de l’oeuvre), le présent sert de *choc* qui déclenche la remémoration de l’événement passé, ainsi que le désir qui va se réaliser dans l’oeuvre, par un processus qui peut paraître quelque peu mécaniste. Alors que pour Benjamin, par exemple, le présent n’est pas simplement choc déclencheur, il est *constellation*; catastrophe, certes, mais à travers laquelle s’effectue une recomposition, une reconstruction.” (Durand, *op. cit.*, p. 167).

tempo revela-se como *forma vazia pura*, como distribuição desigual, que é fruto de uma constante ruptura, que reinverte, cruza, retorna acontecimentos numa linha intensivamente tortuosa. Este tempo da forma vazia pura é um tempo de séries, que distribuindo-se de forma desigual, operam em relação, são relacionais no sentido de abrir uma brecha, uma ruptura. Trata-se do tempo fora dos eixos, o tempo enlouquecido.⁹ Podemos fazer uma imagem desse tempo através do excerto da história de Alice na mesa do Chapeleiro e da Lebre de Março; o tempo que se esvaziou do seu movimento de continuar linearmente numa direcção e os fixa indeterminadamente na hora do chá. Uma suspensão à qual as personagens reagem, movimentando-se em torno da mesa, ocupando posições diferentes, como Zenão ocuparia na sua demonstração de inactividade do movimento. No entanto, nesta contínua deslocação em círculo, voltam necessariamente ao lugar que tinham ocupado anteriormente.¹⁰ E que lugar é esse a que se volta no movimento circular da memória e do espelho em que algo se suspende em nós? Não se trata de um mesmo lugar, apesar de uma mesma posição, pois a sua natureza é já outra na passagem temporal, na relação qualitativa que estabeleceu com todo o resto. “O Mesmo não volta, é o voltar apenas que é o Mesmo daquilo que devém” (Deleuze, 2007: 34). Trata-se de um voltar apenas do movimento de retorno, no qual o tempo se esvazia e potencia a constante recriação do que quer que suceda.

Quando uma fotografia é contemplada e nessa imagem algo em nós acede à memória, ocorre uma metamorfose, um encontro com um passado que sente a sua própria fragmentação, a sua divisão em passados vários em vias de actualização. Porém, como retorna a imagem que o espelho produz, como retorna a imagem que a fotografia produz? Qual a transformação profunda que o gesto fotográfico inscreve na imagem, para que ela se separe do seu referente, para que se crie uma realidade outra? Durand teoriza sobre o gesto fotográfico como processo de metamorfose de um sítio no seu inverso, um não-sítio.¹¹ Segundo Robert Smithson, o não-sítio compõe o ponto ou espaço vazio bem definido, enquanto que o sítio constitui o espaço bruto, de limites dissipados. O que a fotografia realiza é a escrita de um enquadramento em torno do sítio, o qual devém centro de atenção imagética, ao qual

⁹ Cf. Deleuze, 2000: 168-169. “A insuficiência do fundamento é ser relativo ao que funda, assumir as características daquilo que funda e provar-se através delas. (...) O em-si do passado e a repetição na reminiscência seriam uma espécie de «efeito» erótico, ou antes, o efeito erótico da própria memória [ilusão do em-si como correlato da representação]. Que significa: forma vazia do tempo ou terceira síntese? (...) O tempo fora dos eixos significa, ao contrário, o tempo enlouquecido, saído das curvatura que um deus lhe dava, liberado da sua figura circular muito simples, liberado dos acontecimentos que compunham o seu conteúdo, revertendo a sua relação com o movimento, descobrindo-se, em suma, como forma vazia pura.” (Deleuze, 2000: 168).

¹⁰ Cf. Carroll, 2000: 83.

¹¹ Cf. Durand, 1995: 153-154.

é *conferida importância*¹², o qual passa a inscrever-se como lugar de ruptura numa determinada continuidade. Essa ruptura na continuidade pode remeter-nos para o que Smithson faz apelo na fotografia como a sua experiência do tempo, processo de separação e desintegração ao qual é inerente um estado de *efervescência* temporal, que trabalha na fotografia uma instabilidade temporal inquietante, feita de reinversões, retornos, recomeços. Podemos observar da descrição do processo fotográfico na convergência das ideias destes autores, que este corresponde mais a um mapeamento, *cartografia*, do que a uma história. Durand diz-nos que esta cartografia é plena de buracos, vazios, que formam traços de a vir abandonados, ruínas futuras. Experiência daquilo que há de mais complexo na fotografia.

Face ao espelho, o confronto com o nosso rosto, com o nosso corpo, é transformado no confronto com um outro rosto, um outro corpo, com um olhar diferente, um encontro inquietante que nos remete para o acontecimento como irrupção de algo de desconhecido, fora das nossas representações. Poderá a experiência do espelho ser olhada como a experiência da fotografia, uma experiência de carácter desejante despertada naquele que a concebe, naquele que a olha, naquele que nela comparece, como a sua própria dilaceração, como brecha no Eu? Será esta experiência, proveniente do traço da memória, uma experiência da morte que se inscreve numa consciência individual ou num inconsciente colectivo? “O espelho, no mundo dos signos, torna-se o fantasma de si mesmo, caricatura, irrisão, memória” (Eco, 1989: 44).

Christian Boltanski (2004) faz menção a uma expressão anónima que afirma a duplicidade da morte pela existência de duas mortes: quando morremos, morremos duas vezes, quando morremos verdadeiramente e quando alguém pega numa nossa fotografia e não sabe quem somos. Diz ainda que o que procura no seu trabalho é uma memória íntima no sentido de compreender a dicotomia existente entre o esquecimento de alguém após a sua morte e a rememoração activa pela fotografia desse alguém. Na obra de Boltanski, podemos encontrar o simbólico da fotografia em acto, pois podemos observar na composição das suas peças colecções de *objets trouvés*, constituídos por fotografias recolhidas de rostos de pessoas, muitas vezes já mortas, que presenciamos, por exemplo, na série *Les Suisses morts*. Na sua obra, podemos perceber a tentativa de apresentar a fotografia no seu movimento de tensão constante entre a morte e o nascimento: a fotografia salva, mas também mata – diz-nos o autor. Em *La Jetée* de Chris Marker, encontramos na sucessão dos fotogramas um carácter antecipador da morte, que se nos mostra no início e no fim do filme. É este carácter antecipador da morte, que está presente na fotografia quando nos

¹² Expressão de Susan Sontag.

apercebemos que a imagem que estamos a produzir é de algo que no instante a seguir não mais existe. Por outro lado, a fotografia contém em si a possibilidade de trazer de volta à vida, de fazer renascer, através do traço que inscreve na memória. Como concretização sensível desta expressão de possibilidade da fotografia, apontamos o filme de Wim Wenders, *Palermo Shooting*, no qual o fotógrafo se confronta directamente com o rosto da morte através da câmara, confronto que se faz evidenciar no confronto consigo mesmo. Seria o rosto da morte que presenciava ou um reflexo que lhe fazia retornar uma morte antecipada e a possibilidade de uma recriação de si? Uma reflexão no sentido de Duane Michaels (2004), ser-se um reflexo a fotografar outros reflexos dentro de um reflexo.

Voltando a Boltanski, podemos comparar as séries fotográficas presentes na sua obra com as séries de Atget pelo seu carácter inerente de colecção, de recolha organizada. Na sua série denominada *Detective*, Boltanski recolhe fotografias de criminosos e vítimas de diversas fontes, dispondo-as aleatoriamente umas em relação às outras de modo a criar uma indistinção de identidade e ambiguidade narrativa, que nos remete para a fotografia de Atget das ruas parisienses, cujas imagens indicam benjaminianamente uma parecença com cenas de crime. O espaço deserto, o não-sítio imposto, a evidência de algo ainda por vir, uma presença misteriosa. Coleccionar fotografias é coleccionar o mundo, afirma Sontag como abertura de uma linha de pensamento na qual a fotografia põe em acto variadas manifestações de *relação*, relações de conhecimento, de poder, intersubjectivas.¹³ Assim, podemos compreender na fotografia, no seu gesto de *salvar*, de fazer renascer, um gesto não só de testemunho como revelação de um estado anterior, mas também uma construção complexa a ser explorada, um remeter constante para o *a vir*.¹⁴ O gesto de colocar em acto a passagem do passado como potência de um futuro, no instante presente.

Brevemente, pensando, através de uma leitura deleuzeana, o *eterno retorno* como a afirmação do absolutamente novo na repetição, poderá a repetição da fotografia e do espelho, enquanto semelhança próxima com algo que passou ou com a imagem que temos de nós, inscrever-se num tempo crónico, tempo de afecções? Um tempo que poderá assim ser coincidente com aquele que afirmámos como bifurcado, constituído por mundos impossíveis de linhas relacionais possíveis entre eles?

¹³ “To collect photographs is to collect the world. (...) To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge – and, therefore, like power.” (Sontag, 2002: 3-4).

¹⁴ “En ce qui concerne la photographie, j’ai voulu montrer que loin d’être seulement un témoignage, un relevé d’un état antérieur, elle est aussi une construction complexe destinée à explorer, en le simulant, un rapport avec l’avenir. C’est sur cette dimension spéculative, non nostalgique, que je voudrais maintenant m’arrêter un instant.” (Durand, 1995: 168).

Para compreendermos esta noção de tempo bifurcado, de tempo desdobrado e da experiência de fragmentação e confronto através da fotografia, é preciso que se estabeleça uma estrutura de compreensão do próprio movimento da *Diferença*. Deleuze (2000: 162) expõe a *Diferença*, tal como o tempo, num movimento de desdobramento constante. Uma diferença dos presentes, uma diferença de graduação, quantitativa, produto do que se sucede e do que se destrói á medida que se recria, uma repetição de ordem matérica. Uma diferença virtual, uma diferença de natureza, qualitativa, que actua no ser do passado e potência de actualização no presente, constitui-se fora da reflexão e da reprodução.¹⁵ Pretende-se aqui mostrar que tal existência dupla da *Diferença* manifesta-se como movimento imanente às expressões possíveis da fotografia, aqui mencionadas. Por exemplo, quando falamos do movimento de algo, não o vemos apenas como uma experiência física, um percorrer de uma distância, mas um movimento também de mudança qualitativa, de alteração, de devir. Esta mudança qualitativa, por sua vez, integra em si o movimento do tempo na imagem fotográfica, que através da manifestação do acto mecânico e da inscrição luminosa química aquando do corte fotográfico - o gesto que se sucede continuamente -, apresenta uma relação estrita com a criação de uma imagem, na qual o passado toma a forma de virtual e é alterado efectivamente enquanto passado sob condições da afecção presente, sob uma memória que coloca essas mesmas condições em reverberação no pensamento.

Neste plano, é possível pensar e experienciar a fotografia não como processo que repetiria com a maior precisão a imagem de algo, não como representação ou verificação anódina ou factual de uma forma de real, mas como afecção que poderá criar um *novo*, algo de confrontacional, de problemático, uma *repetição do diferente*. Como problematização desse gesto de produção, que não é de representação, da fotografia, podemos explorar o acto de olhar, no qual a nossa percepção se diz não imediatamente coincidente com a produção desse algo manifestado, tanto porque o movimento de vaivém do olhar contém em si um espaço vazio, tanto porque tem uma temporalidade própria. Desse espaço vazio, podemos descrever como o não-sítio apenas gerado na imagem mas na nossa própria percepção, deixando-nos por

¹⁵ “Segundo a hipótese bergsoniana, é preciso conceber a repetição nua como o invólucro exterior da vestida: isto é, a repetição sucessiva dos instantes é concebida como o mais descontraído dos níveis coexistentes, e a matéria é concebida como o sonho ou o passado mais descontraído do espírito. Na verdade, nenhuma dessas duas repetições é representável. Com efeito, a repetição material desfaz-se à medida que se faz e só é representada pela síntese activa que projecta os seus elementos num espaço de cálculo e de conservação; mas, ao mesmo tempo, tornada objecto de representação, esta repetição encontra-se subordinada à identidade dos elementos ou à semelhança dos casos conservados e adicionados. E a repetição espiritual elabora-se no ser em si do passado, ao passo que a representação só concerne os presentes em síntese activa, subordinando toda a repetição à identidade do actual presente na reflexão como à semelhança do antigo presente na reprodução.” (Deleuze, 2000: 162).

momentos sem referente, a quebra dos nossos sistemas sensoriais motores. Mas que temporalidade é essa que se alia a essa quebra dos nossos esquemas sensoriais motores, à perda de estrutura referencial? Poderemos tomar a *duração* bergsoniana como essa temporalidade da experiência do acontecimento na fotografia, da experiência de algo da ordem do virtual, sempre em processo de mudança qualitativa, de diferença de natureza, numa relação directa com a fotografia enquanto elemento diferencial?

A fotografia, tal como o espelho não representa um objecto, produz antes uma visibilidade já outra desse objecto, uma visibilidade virtual sempre em meio de actualização pela sua referência a esse objecto. No entanto essa actualização, como já dito, nunca é total, falta sempre algo que escapa na imagem. Talvez o que escapa seja exactamente produto de uma profanação do processo fotográfico que, neutralizando o objecto real captado através da sua imagem virtual, restitui-o ao uso comum e livra-o da sua aura, podemos voltar portanto à questão benjaminiana sobre a separação da imagem do sagrado e do ritual.¹⁶ Para Durand, a fotografia integra justamente esse dispositivo instável, um dispositivo da inscrição do que pode ser inscrito, um dispositivo da inscrição como acontecimento, um dispositivo que reenvia sempre a outra coisa e cuja história é então impossível de se fazer.¹⁷

A fotografia constrói, materializa, propõe uma artificialidade radical nova, na qual figura um afecto, uma presença, um sentido. Artificialidade que é inscrição de uma existência pulsante, de um excesso, que desperta e se despe, que procura a crueza que encarna e a sua essência – o ser na sua visibilidade. Uma visibilidade outra *que não se deixa pensar no pensamento, que não se deixa ver na visão*. Poderemos falar de uma potência do falso, do im-poder perante o indeterminável da imagem, suspensão, despossessão de si e do mundo naquele que olha¹⁸?

No plano fotográfico, confluem espelho e memória pela actualização imanente do momento irreduzível. Na superfície reflectora, a actualização é feita na ordem do perceptivo, enquanto que é na ordem do afectivo que lembrança e esquecimento vacilam e avançam traçando uma memória. Porém, esse esquecimento que vacila face

¹⁶ Cf. Agamben, 2006: 109-110.

“A profanação implica, por seu turno, uma neutralização daquilo que profana. Uma vez profanado, aquilo que estava indisponível e separado perde a sua aura e é restituído ao uso. Ambas [secularização e profanação] são operações políticas; mas a primeira tem a ver com o exercício do poder que garante, reportando-o a um modelo sagrado; a segunda desactiva os dispositivos do poder e restitui ao uso comum os espaços que aquele tinha conquistado.” (Agamben, 2006: 75-82).

¹⁷ “A partir du moment où elle est considérée comme un art mnémonique (quel que soit le sens exact que l’on mette derrière ce terme), on a affaire à un dispositif instable, un dispositif de captation et de projection imaginaires, dont les termes mêmes sont en variation constante. D’où la quasi-impossibilité d’en faire l’histoire. «L’inscription de l’inscriptible», pour énigmatique et différée qu’elle soit, est un événement” (Durand, 1995: 36).

¹⁸ Cf. Deleuze, 2006: 218-219.

a algo tão confrontador, tão indizível, é necessário à redescoberta e à recriação do pensamento. E a memória, numa renovação incessante, progride no sentido de convocar toda a disponibilidade de um ser para se prestar ao singular, por vezes com referentes passados, mas que renuncia a uma clausura do futuro que nos torna escravos do mesmo, e que assim cede ao imprevisto.

Deleuze procura através do estudo de Bergson dois aspectos relacionais da memória: a *memória-lembrança* como percepção imediata de uma série de lembranças, em que o momento seguinte contém sempre como lembrança o momento anterior passado; e a *memória-contracção* enquanto contracção de uma multiplicidade de momentos, na qual dois momentos se contraem ou condensam num terceiro, pois existindo em simultâneo, quando um aparece o outro ainda não desapareceu.¹⁹ Este segundo aspecto da memória lança-nos de volta ao pensamento sobre a impossibilidade de acontecimentos, sobre a possibilidade de conceber múltiplos mundos em simultaneidade. Possivelmente uma experiência do eterno retorno que coloca o presente num movimento de dupla direcção: a sua dilatação na direcção do passado e a sua contracção no sentido do *a vir*. E a memória é o desprendimento do presente para nos colocarmos sobre camadas do passado (camadas que advém de um outro passado como todo do tempo), o que Deleuze diz ser semelhante ao *mise au point*, ao ponto de foco, na fotografia. Acolhermos uma lembrança que é virtual em meios de se actualizar segundo as condições do presente e da qual é proveniente uma imagem. Porém, Deleuze questiona como elaborar a ideia de um novo presente que aparece, se o antigo presente não passou no tempo do seu presente?

O instantâneo fotográfico, o corte, replica dois mundos de visibilidade mesma, semelhante, num primeiro momento, e que progridem num movimento diferenciado que os torna singulares. O instante não imobiliza o movimento natural de tudo, antes dá-lhe um abalo, aspira pelo buraco, arrebatando algo para um outro mundo, dispondo uma temporalidade contra uma outra. Trata-se de um mundo onde o tempo se manifesta cronicamente – o mundo que se vai seguir da memória e do espelho. Porque o que implica o acto fotográfico é essa transposição irreduzível, essa

¹⁹ “La durée est essentiellement mémoire, conscience, liberté. (...) En effet, on doit exprimer de deux manières la façon dont la durée se distingue d’une série discontinue d’instantanés qui se répèteraient identiques à eux-mêmes: d’une part «le moment suivant contient toujours en sus du précédent le souvenir que celui-ci lui a laissé»; d’autre part, les deux moments se contractent ou se condensent l’un dans l’autre, puisque l’un n’a pas encore disparu quand l’autre paraît. Il y a donc deux mémoires, ou deux aspects de la mémoire indissolublement liés, la mémoire-souvenir et la mémoire-contraction.” (Deleuze, 2008: 45-46).

alteridade radical entre dois mundos.²⁰ Tal implica a ideia de coexistência entre passado e presente, no sentido de que o passado não se constituiria, se não fosse constituído no mesmo tempo em que foi presente. É intuído um passado contemporâneo ao presente que foi, duas temporalidades em coexistência, em simultaneidade e não num enquadramento temporal linear, dois momentos sucessivos: um presente que não cessa de passar e um passado que não cessa de ser e no qual todos os presentes passam. O reenvio, o retorno do passado, que o presente faz actuar em si mesmo não é um movimento do presente sobre o passado, mas um movimento do passado ao presente, do qual toda a memória responde ao estado presente.²¹

Cada impressão fotográfica traz consigo uma memória que lhe é própria, contudo, uma memória em deiscência, que se deixa fecundar, interrogar e ser lugar de sentidos múltiplos. A sua história confirma-se no olhar e no pensamento conjunto de cada um, que a narra e a habita. Não são fotografias familiares ou eventos mediáticos pertencentes a uma memória longa fundadora de uma origem ou pertença hipotética que se nos revelam. São, sim, fotografias cujos referentes relativos legitimadores se diluem, permitindo uma perturbação de algo errante em nós.

É nesta natureza escatológica do gesto que o fotógrafo exímio sabe captar. Sem, contudo, retirar nada à historicidade e à singularidade do acontecimento fotografado. Estou a pensar na correspondência de guerra de Dondero e Capa ou na fotografia de Berlim Leste, tirada do telhado do Reichstag, na véspera da queda do muro. Ou numa fotografia como aquela, justamente famosa, dos autores do *nouveau roman*, de Sarraute a Beckett, de Simon a Robbe-Grillet, tirada por Dondero em 1959, diante da sede das Éditions de Minuit. Todas estas fotografias contêm um inconfundível sinal histórico, uma data indelével e, apesar disso, graças ao poder especial do gesto, esse sinal remete, agora, para um outro

²⁰ “O acto fotográfico implica, portanto, não somente um gesto de *incisão* na continuidade do real mas também a ideia de uma *passagem*, uma transposição irreduzível. O acto fotográfico, ao cortar, faz com que se passe para o outro lado do que se cortou: de um tempo evolutivo a um tempo fixo, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, dos mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra. Esta travessia não é feita sem medo nem angústia. (...) a siderante Górgona vela precisamente nas fronteiras do Hades (reino da noite e país dos mortos), ao qual interdita o acesso a qualquer ser humano, que ela marca com o corte absoluto, o que Vernant chama «a alteridade radical» entre dois mundos. (...) É preciso ter bem em conta que nesta passagem não há nenhuma perda” (Dubois, 1992: 170).

²¹ “(...) Comment en présent quelconque passerait-il, s’il n’était passé *en même temps* que présent? Jamais le passé se constituerait, s’il ne s’était constitué d’abord, en même temps qu’il a été présent. Il y a là comme une position fondamentale du temps, et aussi le paradoxe le plus profond de la mémoire: le passé est «contemporain» du présent qu’il a été. (...) Le passé et le présent ne désignent pas deux moments successifs, mais deux éléments qui coexistent, l’un qui est le présent, et qui ne cesse de passer, l’autre, qui est le passé, et qui ne cesse pas d’être, mais par lequel tous les présents passent. (...) «La mémoire intégrale répond à l’appel d’un état présent par deux mouvements simultanés, l’un de *translation*, par lequel elle se porte tout entière au-devant de l’expérience et se *contracte* ainsi plus ou moins, sans se diviser, en vue de l’action, l’autre de *rotation* sur elle-même, par lequel elle s’*oriente* vers la situation du moment pour lui présenter la face plus utile» (Deleuze, 2008: 54, 60).

tempo, mais actual e mais urgente do que qualquer outro tempo cronológico (Agamben, 2006: 34-35).

Porque o tempo da fotografia comporta uma memória que não se inscreve já nesse tempo cronológico, mas no tempo crónico, que faz convergir passado e futuro num instante intensivo do presente. Da coexistência do passado e do presente, e da produção de uma lembrança que se actualiza em imagem, este futuro inscreve-se no movimento de retorno da lembrança não em função do seu próprio presente (o virtual, o contemporâneo), mas no sentido de um novo presente em relação ao qual já passou. A outra bifurcação do presente na direcção do futuro.

Pode a imagem fotográfica ser o momento possível num acto de esquecimento de palavras e imagens, sons e sentidos, em que somente pela sua existência a recordação rompe o véu e se pronuncia como evidência de um desvelamento perpétuo, que retrocede e avança, sem cessar de constituir memória? Invade-nos ela como *buraco negro* e *muro branco*, “um grande rosto com faces brancas e olhos negros” ou um agenciamento no sentido desse rosto?²² É esse rosto a própria memória que nos interpela no sentido do pensamento, da *Ideia*, da questão?

Interessa-nos, neste ponto, as ideias de Georges Didi-Huberman, que ao apresentar as quatro imagens tiradas arriscadamente por um dos membros do Sonderkommando, imagens que escaparam à exterminação e que testemunharam a existência das câmaras de gás e dos crematórios de Auschwitz, fala-nos do carácter potenciador do imaginável pela memória, através daquilo que de mais precioso há nela: esses feitos singulares, minoritários, dispersos, inconscientes e desesperados que resistem à refutação da grande História.²³ A História que nos fala do indizível, do inimaginável, que se nos recusa o pensamento activo do sofrimento e do horror, a qual é preciso afrontar através da imagem viva da memória e do testemunho e dizer que “o esquecimento da exterminação faz parte da própria exterminação” (Didi-Huberman, 2003: 34). E aqui oponho o pensamento de Didi-Huberman ao de Susan Sontag, quando esta nos diz que não podemos imaginar o horror da guerra, que não podemos compreender, paradoxalmente atribuindo à fotografia de Jeff Wall *Dead*

²² Cf. Deleuze, Parnet, 2004: 28-29.

“(…) O *buraco negro*, é o que vos capta e não vos deixa sair. Como sair de um buraco negro? (...) o que é um *muro branco*, um ecrã, como aperfeiçoar o muro e fazer passar uma linha de fuga? Não reunimos as duas noções. Apercebemo-nos que cada uma tendia por si própria para a outra mas justamente para produzir algo que não estava nem numa, nem noutra. Porque buracos negros sobre um muro branco é precisamente um *rosto*, um grande rosto com faces brancas e atravessado de olhos negros, o que não se parece ainda com um rosto, é antes o agenciamento ou a máquina abstracta que vai produzir o rosto. (...) Muro branco-buraco negro, é para mim um exemplo típico da maneira como um trabalho se agencia em nós. Nem reunião nem justaposição, antes linhas quebrada que se esgueira entre dois, proliferação, tentáculos.” (Deleuze, Parnet, 2004: 28-29).

²³ Cf. Didi-Huberman, 2003: 34, 39.

Troops Talk, uma tarefa de imaginar esse mesmo horror.²⁴ Enquanto que o pensamento de Didi-Huberman relativamente a estas quatro fotografias centra-se exactamente na possibilidade de dar visibilidade ao acontecimento através da imagem fotográfica, através de uma imagem que é, ao mesmo tempo, testemunho e memória.²⁵ Não uma imagem que mente no sentido da crítica investida, a qual refere a falta de representação do acontecimento, a falta de totalidade no dizer desse acontecimento, a qual incide essencialmente no seu valor de uso e que por isso faz dela inútil, inadequada. Uma imagem que, ao invés, é inadequada, inapropriada pela sua desrealização enquanto substituta ou prova autenticadora de um passado, e que pelo seu carácter lacunar, contingente, vestigial, feita de tudo, feita de nada, se coloca em acto de ser pensada e lança uma outra realidade, que coloca em questão a reificação de um olhar e de um saber. Uma imagem que é testemunho porque dá a possibilidade de imaginar, não de uma forma especular, apropriadora, mas de uma forma que é da ordem de uma alteridade profunda, de uma experiência brutal do *Real*, em que “o familiar altera-se”, tornando o objecto reconhecido em algo nunca antes visto. E em que “a identidade altera-se”, fazendo o sujeito que olha perder-se numa contemplação sem referentes espacial ou temporal. Trata-se de assistir à nossa própria alucinação, desintegração, fragmentação, num sistema reificante de saberes e poderes estabelecidos.

No disparo, *après de coup*, dá-se uma impressão luminosa na matéria, que compreende em si uma continuação “laboratorial”²⁶, da qual ocorre uma imagem que *fabrica* uma recordação interveniente na construção de uma memória que se inscreve no corpo que a acolhe. Essa fabricação recupera a ideia de uma recriação ficcional no acto de olhar da qual são acusadas as imagens de Auschwitz. Tal como a imagem do espelho, a imagem fotográfica contém em si uma possibilidade de desdobramento, uma possibilidade de se manifestar no seu *regime duplo*, como menciona Didi-Huberman: “visível e visual, detalhe e panorâmica, semelhança e dissemelhança, antropomorfização e abstracção, formal e informe” (2003: 103); a imagem que traz ao aberto, que traz à presença, o seu objecto, que nos relembra insistentemente não

²⁴ “Wall set as his task the imagining of war’s horror (he cites Goya as an inspiration), as in nineteenth-century history painting and other forms of history-as-spectacle that emerged in the late eighteenth and early nineteenth centuries – just before the invention of the camera – such as tableaux vivants, was displays, dioramas and panoramas, which made the past, especially the immediate past, seem astonishingly, disturbingly real. (...) Engulfed by the image, which is so accusatory, one could fantasize that the soldiers might turn and talk to us. But no, no one is looking out of the picture. There’s no threat of protest. (...) We truly can’t imagine what it was like. We can’t imagine how dreadful, how terrifying war is; and how normal it becomes.” (Sontag, 2004: 111-113).

²⁵ Cf. Didi-Huberman, 2003: 65, 80, 84-85, 113.

²⁶ “Laboratorial” implica aqui não só o conjunto de processos de revelação e de composição em laboratório próprios da fotografia de filme, mas também processos semelhantes em softwares específicos para manipulação da fotografia digital.

ser mais o nosso, “a imagem fetiche e feito, veículo de beleza e lugar do insustentável, consolação e inconsolável, nem ilusão pura, nem verdade. A imagem que salva à sua maneira” (2003: 103).

Podemos recuperar a ideia nietzscheana de *potência do falso*, que se relaciona com a noção de *tempo bifurcado* e de *mundos impossíveis*, em que a memória se inscreve no corpo que se lhe entrega, não habitando antecipadamente em nós, sendo nós que nos movimentamos através de uma *memória-ser*, uma *memória-mundo*. Uma procura profunda que se activa através da lembrança, que faz com que mergulhemos nesta imagem do passado, nesta imagem-lembrança, neste objecto virtual, que é a fotografia, gerando uma descontinuidade contínua, uma ruptura insistente de coexistência de mundos, em que o presente é o seu limite extremo. “O que Fellini diz é bergsoniano: «nós somos construídos em memória, somos simultaneamente a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade.»” (Deleuze, 2006: 131).

Podemos falar de uma *potência do falso* no sentido de refutar na fotografia uma condição do verdadeiro, unificante e identificador, fazendo-lhe corresponder um fluxo de multiplicidades que se ligam diferentemente, potenciando a mudança a cada instante. “A potência do falso só existe sob o aspecto de uma série de potências, apontando-se sempre umas às outras e passando umas nas outras” (Deleuze, 2006: 174). Uma *mise en scène* suscitada, como podemos ver afirmadamente nas produções minuciosas de Jeff Wall, em que o observador é confrontado com espaços aparentemente amplos e exteriores, mas que contudo pertencem a cenários de estúdio, cujas composições de herança clássica evidenciam algo de inusitado; ou ainda em Robert Doisneau, cujas composições são provenientes de um exterior, que é porém também encenado. Ambos os autores trazem ao visível e ao visual uma realidade que se coloca em acto de pensamento, algo ficcionado que não é apenas uma mentira, mas um gesto de dar a possibilidade de imaginar, de voltar constantemente à imagem e compreender sempre algo de novo, pois é do que trata a memória e a potência do falso, saltar de ideia em ideia, inscrever no corpo do mundo múltiplas formas de recriação. E, voltando a uma ideia anterior, colocar em questão a própria noção de verdade, de uma verdade que se vai integrando nos corpos, nas correntes, nos fluxos de pensamento, para *instantes de verdade* que se manifestam na sua contingência e na sua força.

É desses *instantes de verdade* que tratam as quatro imagens de Auschwitz, diz-nos Didi-Huberman;²⁷ é de um encontro outro com a imagem fotográfica, que apesar da sua limitação material, da sua configuração ortogonal, que nos territorializa, que

²⁷ Cf. Didi-Huberman, 2003: 107.

nos prega ao chão e que nos distancia da imagem, “se olharmos *malgré tout* mais atentamente, se entrarmos no seu grão”, há a possibilidade de se dar em nós uma estupefacção, uma revolução, desterritorializações, linhas de fuga onde o pensamento poderá saltar, correr, atravessar mesmo as reterritorializações que se ensaiam através a imagem fotográfica enquanto prova de saberes constituídos. E permanecendo ainda um pouco mais na leitura do duplo regime da imagem fotográfica, da tensão constante entre a imagem velada que apresenta algo de outro que já não o que é reconhecido por nós, e a imagem fragmentária, que fragmenta, perturba também qualquer coisa em nós e nos faz experienciar a brutalidade do *Real*;²⁸ tal como Hiroshi Sugimoto (2004) diz das suas composições de paisagens e teatros vazios – “um olhar como se fôssemos o primeiro e único homem no mundo”.

Diz-nos Deleuze: “O que o passado é ao tempo é o sentido à linguagem, e a ideia ao pensamento” (2006: 131-132). A acção da memória num tempo representado como sucessão de instantes, mas que produz temporalidades outras e que nos coloca num espaço esvaziado pelo acontecimento da (re)criação, pela contemplação intrincada de figuras, de lugares, em que o nosso corpo aumenta, diminui, é afectado e reage extaticamente ao que não acontece como previsto, como normal, como habitual. O corpo depara-se com uma forma de morte, que o reenvia para um renascimento, para uma recriação contínua. Vive-se aí na Casa do Espelho, onde o espelho em relação estreita com a memória formula um outro modo de reflectir o mundo e a nós mesmos: não uma imagem especular como repetição extensiva do objecto, mas encontro intrusivo da imagem em si mesma que leva à perda do referente, à situação-limiar, à alucinação do ser *outro*. Como em *Palermo Shooting*, confrontarmo-nos com a morte, com o disparo da flecha, com os vários rostos da fotografia, os vários rostos da morte, com aquilo que nos esvazia repentinamente e nos preenche do mesmo modo. Aquilo que apela à consciência da nossa própria subjectividade. Aquilo que constitui a memória como linguagem a que pertencemos, a qual a nós acede e nos faz percorrer caminhos múltiplos como movimento de pensamento que se grava no nosso corpo num acto de vida.

Proveniente da modernidade essa forma de inscrever um sentido na *arte* e no *olhar* de quem é interpelado, a fotografia herdou, condizente com o seu meio de registo, a imagem plana, a imagem desprovida da sensação física de profundidade no campo, a imagem bidimensional contraída no espaço. Da composição organizadora de planos em interpenetração contínua na imagem fotográfica, a profundidade de campo torna-se função do tempo, como experiência do *olhar* sobre um diverso de regiões do passado que se deixam percorrer e cruzar pela memória. Como experiência

²⁸ Cf. Didi-Huberman, 2003: 112.

de uma temporalidade outra própria à fotografia, sobre a qual John Hilliard (2004) faz incidir sobretudo o seu trabalho. Diz-nos o autor que o que lhe interessa é essa mesma natureza da fotografia, os seus atributos químicos e físicos, uma combinação de tempo e luz cronometrada tanto ao nível câmara, como na câmara escuro, que podemos observar em *Sixty Seconds of Light*, a fotografia de um relógio de laboratório cujos ponteiros desfocados mostram o movimento de percorrer os 60 segundos de exposição, a passagem do tempo. A esta experiência da passagem do tempo, pela qual Hilliard se interessa tanto, podemos adicionar uma segunda relação, que é exactamente a dos diversos planos da imagem fotográfica como regiões do passado, como planos de inscrição da memória, proeminente na série do autor chamada *She Observed Her Reflection In The Glass*. Nesta série de três imagens cada uma com o ponto de foco, *mise au point*, situado em três planos diferentes (no plano anterior, no do meio e no posterior). Estas três imagens apresentam não apenas uma composição da imagem no tempo, mas também uma organização por parte daquele que olha, daquele que contempla, que é activa e que ao estar presente na própria imagem plana, torna-se contemplação efectiva que a memória se dispõe a aprofundar. Uma contemplação requerida pela natureza dessa imagem, da imagem fotográfica. Um *olhar* que pode confrontar a realidade, no qual a memória constrói esta nova forma de profundidade do tempo, uma profundidade de superfície, que se estabelece exactamente na superfície de inscrição da imagem. Memória que actua explorando zonas de intensidade várias, zonas de profusão de instantes que ecoam, ressoam, ritmam o seu movimento. Mas também espelho como superfície de procura profunda de intensidades, de singularidades, que procuramos na imagem sucessivamente reflectida, da imagem que retorna continuamente em outras imagens, como as imagens dos vários planos da série fotográfica de Hilliard.

A imagem fotográfica é esse objecto imagético parcial, esse objecto fragmentário, lacunar, que produz delírio e desejo, que produz uma evocação impossível que pode levar, como a imagem do espelho à alucinação. Imagem que reclama o espaço vazio, o mundo como memória e a recriação incessante da matéria que produz pensamento, vontade de se interrogar, *Ideia*.

A imagem fotográfica é sempre mais do que uma imagem; é o lugar de uma separação, de um dilaceramento sublime, entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a recordação e a esperança. (Agamben, 2006, 36).

O instante fotográfico, mais uma vez, instante vazio, é o instante paradoxal, em que num único disparo, numa única emulsão, se cria algo de novo, cuja acção impossível de mundos, tida como obra de uma tensão contínua entre morte e nascimento, permite afirmar que o tempo da fotografia é outro, um todo do tempo,

um tempo que tem em potência todas as suas afecções. A fotografia agita-se continuamente nesse instante, instala-se activamente num traço que é inscrição na duração: "tempo de perpetuação, claro, mas também, por isso mesmo, tempo de perpetuação (no outro mundo) do que ocorreu apenas uma vez" (Dubois, 1992: 177). Instante de tensão entre dois pólos, cujo duplo movimento não actua apenas sobre o negativo, sobre o processo óptico e mecânico da câmara, actua também no processo de revelação da imagem. Processo de dar ao olhar uma imagem que não mais a da película ou do pequeno ecrã do aparelho fotográfico. Revelação que resolve elementos que uma visão mais macroscópica do todo não atentaria.

O movimento inexorável do sujeito no espaço qualquer, primeiramente em assombro, em suspenso, mesmo em angústia - oscilando na corda bamba; "primeiro na imagem, depois entre as imagens" (Dubois, 1992: 178). *Blow-Up*, assumpção fantasmática, assombro, mistério, enigma. Ser desejante, imerso na contemplação de uma imagem que irrompe na memória, que:

(...) sente o impulso irresistível de procurar, aqui e agora, o cintilar insignificante do acaso com o qual a realidade, por assim dizer, ateou o carácter da imagem, sente o impulso irresistível de encontrar o ponto singelo em que a existência de cada minuto há muito decorrido contém o vindouro e de forma tão convincente que nós, retrospectivamente, o podemos descobrir (Benjamin, 1992: 118-119).



Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979

VI. Pensamento da Fotografia

Dir-se-ia que a ciência e a filosofia seguem duas vias opostas, porque os conceitos filosóficos têm por consistência acontecimentos, enquanto as funções científicas têm por referências estados de coisas ou misturas: a filosofia continua incessantemente, através de conceitos, a extrair do estado de coisas um acontecimento consistente, um sorriso sem gato, de algum modo, enquanto a ciência continua incessantemente, através de funções, a actualizar o acontecimento num estado de coisas, uma coisa ou um corpo referenciáveis.

Gilles Deleuze e Félix Guattari
O que é a Filosofia?

Atravessando uma linha histórica de movimentos relativos à génese da fotografia enquanto médium em expansão, ocupando regiões relativas a questões da produção imagética como o autor e a representação, problematizando conceitos intrínsecos ao processo fotográfico como tempo, instante, espaço e corte, povoando caminhos bifurcados e intersectados em que o espelho e a memória se inscrevem, é sentida a necessidade de pensar singularmente os conceitos mais comumente proferidos na prática fotográfica, de forma a exceder o seu entendimento técnico no sentido de uma compreensão das condições de produção e funcionamento da fotografia, para além da captação ou posse dos conceitos continuamente criados no pensamento contemporâneo. “Um conceito ora precisa de um termo novo para ser designado, ora se serve de um termo comum ao qual dá um sentido singular” (Deleuze, 2003: 53).

Em todo este trabalho de análise da fotografia, o que se pretende é criar uma linha de pensamento problemático que abra ao mundo possibilidades de recriação, que confronte activamente conceitos que se nos deparam todos os dias, e todos os dias mutam em referentes centrais, estados actuais, ideologias. “Não nos falta comunicação, antes pelo contrário, temo-la em excesso, falta-nos criação. Falta-nos resistência ao presente” (Deleuze, Guattari, 1992: 97). Não será esta constante problematização e consequente recriação de um conceito, tal como Deleuze refere, o mais necessário a fazer para que estes movimentos ideais constituam o movimento

efectivo de pensamento, que não é senão a insistência no acontecimento, a superação da taxinomia, a procura de intensidades discursivas?¹

Segundo Régis Durand, apoiando-se no trabalho de Dubois, a fotografia pode ser inscrita não numa categoria estética, semiótica ou histórica, mas numa categoria epistémica, numa categoria do pensamento, que o leva a interrogar mais adiante se como é que a fotografia constitui uma obra, sendo o produto de um dispositivo? Constituirá esta o ponto cego das práticas tradicionais (desenho, pintura, escultura), o seu impensado, já que a sensação que dela advém não corresponde ao percepto ou ao afecto proveniente do material, do médium, em que escreve?² Não nos assoma esta escrita luminosa, reproduzível, assistemática, cuja análise elaborada por Philippe Dubois remete ao dispositivo teórico – o fotográfico –, como um traço vestigial da ordem do *índice*, sob o qual a relação com o objecto referenciado é *de contiguidade física, de co-presença imediata*? Uma compossibilidade de mundos em bifurcação? Surgirá desta forma a fotografia como produção moderna no entreacto dos sistemas representativos (desenho e pintura) e dos sistemas linguísticos, enquanto fumo, cicatriz, sombra, poeira, esperma, ruína?³ Exposição violenta à luz e ao tempo, corte do Real, invasão problematizadora do espaço vazio?

“E de facto é o que significa a criação de conceitos: ligar um conceito a um outro, de tal modo que outras conexões mudassem necessariamente a sua natureza” (Deleuze, Guattari, 1992: 81). Processo de criar, pensando o próprio pensamento. Invocando a análise filosófica de Deleuze e Guattari sobre a matéria do pensamento e da compreensão que é o conceito enquanto singularidade, enquanto criação que antecipa o pensamento, intuição própria,⁴ podemos abrir na fotografia um terreno

¹ “Toda a gente sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Há um sistema aberto quando os conceitos são referidos a circunstâncias e já não a essências. Mas, por um lado, os conceitos não são dados já feitos, não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há nisso tanta invenção ou criação como na arte ou na ciência. Criar novos conceitos que tenham uma necessidade, tal foi sempre a tarefa da filosofia. É que, por outro lado, os conceitos não são generalidades no ar do tempo. Pelo contrário, são singularidades que reagem sobre os fluxos do pensamento comuns” (Deleuze, 2003: 52).

² Cf. Durand, 1995: 73-74, 82-83.

³ “Para já, sublinharei simplesmente isto: a fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma «imagem» reproduzindo as aparências do um objecto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, antes de tudo isso é essencialmente da ordem da *impressão*, do *vestígio*, da *marca* e do *sedimento* (...) Neste sentido, a fotografia pertence a toda a categoria de «signos» (*sensu latu*) que o filósofo e semiótico americano Charles Sander Peirce chamou *índice* por oposição a «ícone» e a «símbolo». (...) a fotografia, pelo seu princípio constitutivo, distingue-se fundamentalmente tanto de sistemas de representação, como a pintura ou o desenho (dos ícones), como dos sistemas propriamente linguísticos (dos símbolos), como se aparenta muito significativamente a signos tais como o fumo (índice de um fogo), a cicatriz (marca de uma ferida), o esperma (resíduo do prazer), as ruínas (vestígios do que existiu), etc.” (Dubois, 1992: 55).

⁴ “(...) Toda a criação é singular e o conceito como criação propriamente filosófica é sempre uma singularidade. (...) Mas não há razões para opor o conhecimento por conceitos, e por construção de conceitos na experiência possível ou na intuição. Pois, segundo o veredicto nietzschiano, não

onde o corpo se joga - quer o corpo do sujeito que decide do gesto de inscrição, quer o corpo da câmara que se afecta instantaneamente de um movimento de criação - como matéria que se pretende que dê a possibilidade de pensar o *traço intensivo* que faz inscrever singularidades várias potenciadoras de mundos outros, criando-se um plano imanente onde se jogam conceitos relacionais entre si.

Demonstrativa da prática fotográfica como produção desejante é então essa necessidade de tornar visível uma análise dos conceitos utilizados na designação dos elementos que constituem a câmara fotográfica - conceitos comumente proferidos na prática fotográfica, inscritos na técnica inerente à utilização do seu aparelho. Esta análise de conceitos poderá trazer mais do que o seu entendimento técnico, a compreensão de um sentido ontológico que visa captar o fotográfico, o seu dispositivo teórico tal qual Dubois nos diz através da procura da relação, do sentido, do traço das palavras que dão nome aos mecanismos, funções, acções relativas ao seu funcionamento enquanto máquina.⁵ Trata-se de procurar na máquina o seu carácter desejante que a fotografia pode revelar, ligando a função da ciência e a sensação da arte ao sentido do conceito, da filosofia. Pois tal como o que é próprio à fotografia - a fragmentação, o corte e recorte contínuos -, tal é do mesmo modo próprio ao conceito. E se dizemos que a fotografia nos traz cortes, recortes, vestígios de um *Real*, poderemos dizer que a fotografia é da ordem do conceito, que traduz em si uma multiplicidade vibrante, que torna possível algo a vir, algo igualmente da ordem do acontecimento? Deleuze e Guattari definem *acontecimento* justamente como o que está entre dois instantes, como entre-tempo,⁶ uma suspensão, que contudo se gera como um movimento interno de transformação, mudança, de montagem e fabricação de um *novo*, porquanto nos remete a algo que já presenciámos, uma forma de

conhecemos nada por conceitos se não os tivermos primeiro criado, isto é, construído numa intuição que lhes é própria: um campo, um plano, um terreno que não se confunda com eles, mas que abriga os seus germes e as personagens que os cultivam.” (Deleuze, Guattari, 1992: 14).

⁵ “(...) Intento antes interrogar «a fotografia» no sentido de um dispositivo teórico, o *fotográfico*, se se quiser, mas numa apreensão mais larga do que quando se fala de «poético» relativamente à poesia. Tratar-se-á de conceber este «fotográfico» como uma categoria que seja menos estética, semiótica ou histórica do que *epistémica*, uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e conducente a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o ser e o fazer.” (Dubois, 1992: 53-54).

⁶ “O entre-tempo, o acontecimento, é sempre um tempo morto, aí onde não se passa nada, uma expectativa infinita que é já infinitamente passada, expectativa e reserva. Esse tempo morto não vem depois do que acontece, coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidão do tempo vazio em que o vemos ainda por vir e já chegado, na estranha indiferença de uma intuição intelectual. Todos os entre-tempos se sobrepõem, enquanto os tempos se sucedem. (...) Cada componente do acontecimento *actualiza-se* ou *efectua-se* num instante, e o acontecimento, no tempo que passa entre instantes; mas nada se passa na *virtualidade* que só tem entre-tempos como componentes, e um acontecimento como devir composto. Nada se passa aí, mas tudo devém, ainda que o acontecimento tenha o privilégio de recomeçar quando o tempo passou.” (Deleuze, Guattari, 1992: 139-140).

repetição, que ao mesmo tempo nos retira essa natureza familiar do já conhecido, lançando-nos exactamente nesse entre-tempo, nesse nem tudo nem nada de Didi-Huberman, que nos dá acesso às singularidade do tempo e portanto à sua essencial multiplicidade, à possibilidade de diferença⁷.

Uma possibilidade de diferença decorrente deste fazer imagens, que como nos fala Didi-Huberman, é atentar a Um, é portanto aperceber-se dos restos, da vida e da visibilidade, da humanidade observada na sua banalidade, o comum, o ser qualquer.⁸ Ou também a manifesta condição que Michael Fried explora na fotografia através das afirmações de Tumlir e Jeff Wall sobre o baudelaireano comum, enquanto elemento da mais rica e artística fascinação: apesar de familiar, surpreendente e novo; e ao mesmo tempo, uma abertura que permite perceber o que se encontra na imagem devido à sua condição do já visto nalgum lugar, nalgum momento. Deste modo, voltamos ao artista moderno baudelaireano que na sua rota pelos ambientes do dia-a-dia, inscreve numa produção do comum e do *qualquer*, um gesto de criação que, através dessa repetição do acto rotineiro, habitual, nos faz observar nessa imagem criada uma série de microdiferenças reunidas, que por sua vez, apelam à evidência da singularidade da palavra *reflexividade*, enquanto repetição e acto de pensamento.⁹

É através deste processo de compreender o grau de acção das palavras que o pensamento dos termos fotográficos poderá abrir o próprio processo de produzir imagens através da fotografia, de tal ordem que a sua origem ou finalidade são estilhaçadas por uma proveniência outra que se releva – a do processo, de estar sempre em meio de. Assim, continuando a explicitar traços metodológicos que elaboram um sentido esta análise dos termos fotográficos, e portanto, vendo através da técnica, colocando-nos na perspectiva da ciência, cujo plano, como esclarecem Deleuze e Guattari, “é necessariamente abrangido ou absorvido pelo plano da composição estética” (1992: 172), são analisados os diversos estados nos quais a máquina é accionada no sentido de fotografar, de criar. Estes estados dizem respeito a uma colocação determinada das variáveis, que são independentes entre si, mas condicionadas pela pretensão de uma dada acção do aparelho. Assim, por exemplo,

⁷ “(...) la «lisibilité» de ces images [les quatre images de Birkenau] – donc leur rôle éventuel dans une connaissance du processus en question – ne peut se construire qu’à les mettre en résonance et en différence avec d’autres sources, d’autres images ou d’autres témoignages. La valeur de connaissance ne saurait être intrinsèque à une seule image, pas plus que l’imagination ne consiste à s’involver passivement dans une seule image. Il s’agit, au contraire, de mettre le multiple en mouvement, de ne rien isoler, de faire surgir les hiatus et les analogies, les indéterminations et les surdéterminations à l’oeuvre. (...) Il faut répondre à cette brutalité conceptuelle que l’image n’est ni *rien*, ni *une*, ni *toute*, précisément parce qu’elle offre des singularités multiples toujours susceptibles de différences ou de «différences».” (Didi-Huberman, 2003: 151-152).

⁸ Cf. Didi-Huberman, 2003: 155.

⁹ Cf. Fried, 2008: 64, 66.

uma maior ou menor abertura do diafragma e uma maior ou menor velocidade do obturador constituem essas variáveis que fixam a cada instante estados na máquina e que activam uma determinada acção efectiva. No entanto, podemos ainda analisar com uma relativa profundidade matemática os valores que a abertura e a velocidade tomam em reciprocidade, de forma a adicionar elementos de pensamento a este sistema de análise fotográfica. Trata-se de um olhar parcial, este olhar da técnica, um olhar de perspectiva, cujas funções transcrevem uma representação da acção efectiva através de estados percebidos e experimentados no corpo do aparelho fotográfico, que no entanto, como corpos cientificamente determinados, integram conceitos a relacionar, a sentir e a perceber, pois que “*a manipulação do aparelho é um gesto técnico, isto é, um gesto que articula conceitos*” (Flusser, 1998: 52). Poderá tratar-se mais uma vez, de uma estratégia da própria criação de escapar às linhas individuantes e de se abrir a uma escrita de possibilidades? “Talvez seja isso o que é próprio da arte, passar pelo finito para reencontrar, restituir o infinito” (Deleuze, Guattari, 1992: 173).

Michael Fried (2008) invoca o texto de Jeff Wall, *Photography and Liquid Intelligence*, para nos falar do processo técnico da fotografia, ao qual Wall (2007) chama a *instituição da fotografia*, o qual contém em si essencialmente a parte mecânica e óptica da fotografia, a parte seca, bem como a parte líquida, a de tratamento químico do filme fotográfico na câmara escura, ou *inteligência líquida*, como a denomina. Esta parte líquida, o fotógrafo diz ser o incalculável, o qual a ciência tem necessidade como força violenta actuante nas mais remotas consequências dos mais controlados eflúvios de energia, uma espécie de memória-traço dos antigos processos de produção, indicando com isto o deslocamento desta inteligência líquida na fotografia pela predominância do digital e electrónico.¹⁰ Será a perda de parte do processo em laboratório, a perda de um momento de reflexão e distanciamento subjectivo na composição da fotografia dos dias de hoje? Poderá a fotografia experimentar uma outra forma de pensamento que já não o da *inteligência*

¹⁰ “A natural form, with its unpredictable contours, is an expression of infinitesimal metamorphoses of quality. Photography seems perfectly adapted for representing this kind of movement or form. I think this is because the mechanical character of the action of opening and closing the shutter – the substratum of instantaneity which persists in all photography – is the concrete opposite kind of movement from, for example, the flow of a liquid. (...) I think of this sometimes as a confrontation of what you might call the «liquid intelligence» of nature with the glassed-in- and relatively «dry» character of the institution of photography. (...) This archaism of water, of liquid chemicals, connects photography to the past, to time, in an important way. By calling water an «archaism» here I mean that it embodies a memory-trace of very ancient production-processes – of washing, bleaching, dissolving (...) This dry part I identify with optics and mechanics – with the lens and the shutter, either of the camera or of the projector or enlarger. (...) Now it is becoming apparent that electronic and digital information systems emanating from video and computers will replace photographic film across a broad range of image-making processes. To me, this is neither good nor bad necessarily, but if it happens there will be a new displacement of water in photography.” (Wall, 2007: 109-110).

líquida de Wall, ou então, qual o lugar agora desta inteligência líquida já que foi deslocada pelo aparecimento massificador do digital e da electrónica na fotografia? E quando Fried relaciona esse novo paradigma do digital na eminência da fácil modificação da composição imagética e a possibilidade de aceitar a contingência e o acontecimento do dia-a-dia, que a fotografia nos oferece ao registar simplesmente o que vemos, ao ser o nem tudo nem nada, não estará a dar-nos a pensar essa causalidade inconsciente da criação e ao mesmo tempo um outro lado da imagem, um outro lado do espelho, que pode ser aquele onde a *reflexividade* emerge nas palavras como própria consciência?

Nesta linha de contacto discursiva, cuja principal premissa é a procura do lugar de compreensão, pretende-se salientar as características essenciais da objectiva e do obturador, dado serem os elementos do corpo da câmara que permitem a entrada de luz suficiente à inscrição na superfície sensível da película do filme – o processo seco, mecânico e óptico da fotografia.

Na câmara fotográfica, o contacto mecânico (passagem/obstrução da luz), gerador do contacto químico (impressão pela acção luminosa), é fruto do gesto a que a produção de imagens instantâneas se impõe: o gesto que faz coincidir produção e registo. Tal gesto de produzir, registando imageticamente, é característico daquilo que Deleuze e Guattari traduzem como *máquina desejante*, uma máquina que serve de combustível à sua própria produção.¹¹ Pois tal como Didi-Huberman refere, o que é a imagem senão o ensaio incessante de mostrar aquilo que não podemos ver?¹² Não podendo ver o desejo, ensaia-se a sua incarnação, não podendo ver a morte, ensaia-se o seu olhar, não podendo ver a palavra, ensaia-se a sua enunciação figurativa, não podendo ver o tempo, ensaia-se o seu anacronismo, não podendo ver o lugar, ensaia-se a potência da evidência.

Assim, falar da impressão do corpo sensível do filme pela luz é fazer-lhe corresponder a força autónoma de um corpo mecânico que participa no acto sensível. No aparelho fotográfico, a objectiva enquanto elemento que permite a *abertura* suficiente à entrada da matéria (luminosa) até à superfície do corpo de inscrição, que traduz nitidamente numa imagem, pode-se dizer em acto constante de mostrar (diferentemente) aquilo que se não pode ver. A abertura da objectiva, sendo responsável pela quantidade de luz que é transmitida ao filme, mantém com a distância focal uma reciprocidade que se elabora na composição dos planos da imagem, a *profundidade de campo*. Sendo a distância focal a medida entre o ponto nodal posterior da objectiva e o plano do infinito em que os objectos estão em foco,

¹¹ Cf. Deleuze, Guattari, 2004a: 39-40.

¹² Cf. Didi-Huberman, 2003: 167.

ou seja, aproximadamente entre o plano da *abertura* e o plano onde os objectos tendem para *pontos comuns*, esta função da criação entre o plano da abertura e o plano de relação dos pontos é o movimento por excelência de organização e articulação dos planos espaciais da imagem, que naquilo que lhes é próprio, são planos intrinsecamente temporais. Assim, a partir de uma *profundidade de campo* grande (que supõe uma abertura do diafragma pequena) a imagem contém em si todos os planos focados; no caso oposto de uma *profundidade de campo* pequena (à qual corresponde uma abertura do diafragma maior) a imagem apresenta diversos graus de visibilidade de planos, consoante a escolha do ponto de foco. Esta variação da abertura do diafragma e consequente profundidade de campo fazem distinguir diferentes planos numa única e absoluta região temporal de inscrição numa região temporal fragmentada, descontínua, que é revisitada através de planos imagéticos em interacção.

Sobre o mesmo instante, e num processo de medição de luz no qual se integra o acto de abrir mais ou menos o diafragma, conjuga-se a colocação da velocidade do obturador em acto do disparo. A sua função é fazer inscrever “uma espessura do tempo, camadas de tempo coexistentes, às quais a profundidade de campo servirá de revelador, num escalonamento propriamente temporal” (Deleuze, 2003: 88). Desta reciprocidade de relação entre profundidade de campo e velocidade do obturador, se se experimentar a fixação desta última num instante quantitativamente igual para casos diferentes da primeira, o movimento da profundidade de campo recolhe o próprio movimento do tempo, desde o seu extremo menor, do desfasamento das partes que não estão no mesmo denominador de distância, de luz, de relevância, ao seu extremo maior, do achatamento da imagem. Estratificação para a bidimensionalidade aliada à focagem de planos distintos aparentes nessa mesma imagem. Movimento limite entre o nulo e o imparável. Um movimento de mudança qualitativo, no qual a paisagem de registo é apagada e criada continuamente.¹³

Relativamente à *velocidade do obturador*, a fotografia procede em quantidade quanto à gravação do movimento do mundo, dependendo da velocidade com que o mundo, o objecto ou a paisagem que capta se movem. A sua acção imobilizadora produz uma composição imagética mais ou menos abstracta, mais ou menos instável, ensaiando de um extremo ao outro segundo a sua variável numérica. Ajustando a *velocidade de obturador* a um valor pequeno (e portanto gerador de um tempo de

¹³ “Há imagens-tempo que se criam por supressão da profundidade (tanto profundidade no campo como profundidade de campo); e este caso da planitude da imagem é ele próprio muito diverso, é uma concepção variada no tempo (...) O que queremos dizer é que a profundidade de campo cria um certo tipo de imagem-tempo directa, que se pode definir pela memória, as regiões virtuais do passado, os aspectos de cada região.” (Deleuze, 2006: 143-144).

pose grande), aquilo que se obtém na imagem é um rasto, um vestígio corporal que contrasta com algo (um fundo, por exemplo) que esteja fixo, previamente imobilizado¹⁴. Tantas são as fotografias de Francesca Woodman, nas quais o corpo se movimenta, restando linhas de um corpo desmaterializado, de um vulto, num todo ou fundo imóvel, inerte. “O tempo derrapa e desaparece. Só fica o imóvel, parado com antecedência, o que de certa forma já está fora do tempo” (Dubois, 1992: 184). Quando a *velocidade de obturador* tem um valor grande, (o tempo de pose torna-se menor) e daqui obtém-se um corpo cujo movimento é congelado, nítido, em coadunação com o fundo imerso na imutabilidade; qual pose intermédia ou recorte aparente do movimento cinematográfico presente nas experiências de dissecação instantânea das fases de locomoção do cavalo em Muybridge. Acto imobilizador da fotografia, que duplamente afirma o seu movimento temporal entre o que aparenta ser um instante infinitamente pequeno, instante de uma identidade imóvel, ilusória, de contornos definidos, e um instante infinitamente grande, instante inapreensível que faz desvanecer qualquer identidade no tempo, que se faz vestígio do movimento. Limites na duração, os instantes em que a fotografia se inscreve não fazem dos seus objectos figuras acabadas, mas como que a descrição de figuras continuamente a fazer-se e a destruir-se, em meio de ser. O movimento do mundo num menor ou maior instante potencial como mudança efectiva do *Todo*.

Para que se possa ensaiar o pensamento da potência e do infinito enquanto termos filosóficos que intuitivamente presenciamos em manifestações criativas, tomam-se valores de um plano mensurável e calculável, o da matemática, cujas determinações têm a sua verdadeira conceptualização e fundamentação na filosofia de modo a elevá-las em potência numa progressão até ao infinito (Hegel, 1989: 24-25).¹⁵ É a mesma intuição que nos afecta quando presenciamos uma imagem, que na sua singularidade nos perturba, nos faz estacar, intuição que nos dispomos a acolher para que nessa outra imagem, no objecto da sua atenção, percebamos, ainda que em instantes de intensidade crescente, as diferenças que lhe são próprias. Estas diferenças manifestas em intensidades ressonantes em nós são o que fazem da imagem algo de singular e múltiplo. A fotografia contém esse carácter de perturbação, pois, para que exista um profundo acolhimento da imagem que se nos

¹⁴ Note-se que se a câmara acompanhar o movimento do corpo, poderá ser o corpo que parece imobilizado na imagem e o fundo em movimento – técnica fotográfica denominada *panning*.

¹⁵ Cf. Hegel, 1989: 24-25.

“(…) visto que a matemática é a ciência das determinações finitas de grandeza (...) outras determinações matemáticas, como o infinito, as relações do mesmo, o infinitamente pequeno, os factores, as potências, etc., têm os seus conceitos verdadeiros na própria filosofia” (Hegel, 1989: 24-25).

oferece, é preciso que nos tornemos crianças no gesto de *olhar*, permitindo em nós essa abertura de redescoberta, de procura, daquilo que em nós se tornou incontível.

Toma-se como primeira análise de valores, os correspondentes à abertura do diafragma [1.4 2 2.8 4 5.6 8 11 16 22 32 45 64...]. Estes valores correspondem ao diâmetro da abertura da objectiva enquanto fracção da sua distância focal, ou seja, os números acima designados são o divisor da distância focal da objectiva que se designa como f . A quantidade de luz que entra é então proporcional à área da abertura da lente e portanto ao quadrado do diâmetro. Assim, continuando num modo de relação numérico, os valores de abertura indicados formam uma série numérica cujos elementos fazem variar entre si valores do produto ou razão de 2. Por exemplo, uma abertura de $f/2$ tem duas vezes o diâmetro de uma abertura de $f/4$, no entanto, a luz transmitida pela primeira é 4 vezes mais que pela segunda. Como então colocar a quantidade de luz necessária se pretendemos fazer variar a profundidade de campo, escolhendo diferentes aberturas de diafragma, e expressões de movimento, que se traduzem em diferentes velocidades de obturação ou tempos de registo de uma só imagem? É a relação de reciprocidade de valores já mencionada entre abertura do diafragma e velocidade de obturação que permite essa quantificação efectiva de luz. Assim, recriando o método de análise de valores da abertura do diafragma para a velocidade de obturação, encontramos igualmente valores que variam numa relação matemática de produto e razão de 2 [1 1/2 1/4 1/8 1/15 1/30 1/60 1/125 1/250 1/500 1/1000...], uma progressão geométrica, cuja relação ou razão é de 1:2, tal como para a série de valores da abertura do diafragma. Esta mesma relação 1:2 entre os valores de abertura do diafragma e os valores da velocidade de obturação para um mesmo objecto a fotografar produz um dado valor medido de exposição da superfície (película ou sensor), que é função do produto entre o tempo de actuação da luz na superfície sensível regulada pelo obturador e a intensidade de luz, proveniente da abertura do diafragma e da luminância ou brilho do objecto. Assim, uma intensidade menor requererá um maior tempo de exposição, para uma mesma exposição total, e portanto as combinações entre os valores da abertura do diafragma e da velocidade do obturador serão múltiplas, como por exemplo, se tivermos uma exposição de 1/4 de segundo para uma abertura de $f/16$, então uma exposição de 1/8 de segundo corresponderá a uma abertura de $f/8$, e assim por diante na progressão.¹⁶

Gilles Deleuze faz menção à teoria do diferencial em Leibniz e Kant quando afirma a sua renúncia inerente aos infinitamente pequenos, propondo uma riqueza em dx que se diz na sua correspondência entre aspectos e princípios: ao aspecto de

¹⁶ Sobre os valores e relações entre os dispositivos de medição e controlo dos mesmos cf. Adams, 2006.

determinado como tal corresponde um princípio de determinabilidade, ao realmente determinável uma determinação recíproca e ao efectivamente determinado uma determinação completa, concluindo com a correspondência de dx à Ideia platónica, leibniziana ou kantiana, o problemático, o si.¹⁷ Como encontrar então na fotografia essa Ideia do problemático, agora na relação mecânica e matemática entre os valores dos seus elementos criadores? Deleuze diz-nos ainda que dx é indeterminado em relação a x , e dy a y , mas determináveis em relação um ao outro. Assim, se a Ideia pode ser revelada no contínuo de algo, aqui, no contínuo da razão entre os valores de abertura e velocidade de obturação, só o poderá ser que não através de aspectos feitos da intuição sensível ou geométrica.¹⁸ Como tal, podemos entender que o problemático, a Ideia, assomará na prática fotográfica aquando de uma subversão inconsciente da sua técnica, não necessariamente através de casos de medições luminosas de cinzentos médios e uma maior ou menor entrada de luz para perfazer brancos ou pretos totais, mas através do gesto de seleccionar algo de imperceptível do fora-de-campo indiciado?

Na teoria bergsoniana do método intuitivo, ainda segundo o pensamento deleuziano, a verdadeira questão como Ideia tem sentido não no encontro de uma solução, mas na produção de pensamento efectivo. O que nos reencaminha novamente para a ideia de diferença bifurcada em dois tipos: as diferenças de grau e as diferenças de natureza, estas últimas como pura afirmação, pois não se inscrevem num plano de semelhança, comparação e portanto representatividade, nem do negativo pois é essencialmente o negativo que age segundo diferenças relativas, cujo

¹⁷ “Muitas riquezas filosóficas, aqui, não devem ser sacrificadas à técnica científica moderna: um Leibniz, um Kant, um Platão do cálculo. O princípio de uma filosofia diferencial em geral deve ser o objecto de uma exposição rigorosa e não depender em nada dos infinitamente pequenos. O símbolo dx aparece ao mesmo tempo como indeterminado, como determinável e como determinação. A estes três aspectos correspondem três princípios que formam a razão suficiente: ao determinado como tal (dx , dy), corresponde um princípio de determinabilidade; ao realmente determinável (dy/dx), corresponde um princípio de determinação recíproca; ao efectivamente determinado (valores de dy/dx), corresponde um princípio de determinação completa. Em suma, dx é a Ideia – a Ideia platónica, leibniziana ou kantiana, o «problema» é o seu ser.” (Deleuze, 2000: 287).

¹⁸ “A Ideia de fogo subsume o fogo como uma só massa contínua, susceptível de crescimento. A Ideia de dinheiro subsume o seu objecto como uma continuidade líquida de metal fino. Mas, se é verdade que o contínuo deve ser referido à Ideia e ao seu uso problemático, é com a condição de não ser definido por características tomadas da intuição sensível ou mesmo geométrica, como acontece ainda quando se fala de interpolação de intermediários, de sequências intercalares infinitas ou de partes que nunca são as menores possíveis. O contínuo só pertence verdadeiramente à Ideia na medida em que se determina uma causa ideal da continuidade. A continuidade, tomada com a sua causa, forma o elemento puro da quantitabilidade. Este não se confunde com as quantidades fixas da intuição (*quantum*), nem com as quantidades variáveis como conceitos do entendimento (*quantitas*). Além disso, o símbolo que o exprime é inteiramente indeterminado: dx nada é em relação a x , como dy em relação a y . (...) Em suma, o limite não deve ser concebido como limite da função, mas como um verdadeiro corte, um limite do cambiante e do não-cambiante na própria função. (...) Dx é inteiramente indeterminado em relação a x , e dy em relação a y , mas são perfeitamente determináveis um em relação ao outro.” (Deleuze, 2000: 288-289).

não-ser fala através de uma contradição e não de um ser-problemático.¹⁹ Voltando à fotografia e aos valores e equações de representatividade do seu processo técnico para a abertura do diafragma e para a velocidade de obturação, obtemos séries de valores cuja relação é uma razão numérica. Diz Deleuze que exprimindo uma diferença qualitativa, a relação diferencial “permanece ainda ligada aos valores individuais ou variações quantitativas correspondentes a esta qualidade (...) portanto, por sua vez, diferenciável e apenas dá testemunho da potência da Ideia de dar lugar a uma Ideia da Ideia” (2000: 290). Será assim na fotografia, em que a relação diferencial poderá exprimir uma potência da Ideia, intrínseca ao manejo técnico, abrindo ao visível o imperceptível de um antes fora-de-campo? Será encontrada uma variação, “de modo nenhum como determinação variável de uma relação supostamente constante, (...) mas como grau de variação da própria relação” (2000: 290) – multiplicidade? Uma relação matemática que acontece no encontro dos valores numéricos que traduzem os estados de automação dos elementos da câmara fotográfica (obturador e diafragma) que convergem para uma mesma exposição luminosa ideal, mas cuja variação diverge na cor, na forma, na textura, na formação de uma matéria sensível já diferida do objecto captado?

Tal é o carácter de *determinável* da existência diferencial na função de exposição luminosa ($E=I.T$), ao qual Deleuze faz corresponder um princípio de determinação recíproca (como já foi avançado). Nesta relação diferencial como *símbolo de diferença* existe uma forma de percepção consciente que se produz segundo duas partes heterogêneas, cuja expressão é de uma grandeza determinável produtora da percepção de uma terceira. Eis a sua determinação essencial, onde, no entanto, a percepção devém fragmentária, em fragmentos de pequenas percepções, que são, por sua vez, diferenciais da própria consciência, afecções no sentido de uma diferença interna, própria. No caso da fotografia, poder-se-á estabelecer tal relação com o produto imagético proveniente do objecto tomado, que se funde no tempo (T) e intensidade (I) respeitantes à exposição luminosa (E), do qual se infere a produção de um objecto outro, as suas relações diferenciais – relações de potencialidade - e as relações com os outros objectos, que Deleuze (2000: 287-292) afirma, e que aqui se pretendem observar através de uma percepção consciente como imagem fotográfica?²⁰

Os elementos de inscrição luminosa abordados remetem para a condição de um maior ou menor contacto com o objecto a ser fotografado, um contacto dirigido para o exterior (que é onde se encontra o objecto) através da decisão de uma menor ou

¹⁹ Cf. Deleuze, 2008: 3-28.

²⁰ Cf. Deleuze, 2000: 287-292.

maior distância focal. A função directa com a área que o objecto em particular ocupa na imagem e a função inversa do tamanho total da imagem em que se encontra, determinam o contacto visual mais ou menos íntimo com o objecto, que é uma diferença na perspectiva das suas singularidades. Perspectiva que se intui do alcance do geral (grande angular) e da captura do pormenor (teleobjectiva). Contudo, se na distância focal a distância referida é uma medição óptica, o foco trabalha com uma distância fisiológica (que podemos mais ou menos experimentar se caminharmos, por exemplo, do sítio onde nos encontramos até ao objecto), a distância do filme – corpo de registo - ao objecto – corpo registado -, intrinsecamente ligada à produção de uma nitidez adequada e, consequentemente, à profundidade de campo. Esta, denominador comum à abertura, à distância focal e à distância ao objecto, aplica estes termos na composição dos planos da imagem fotográfica. Ou, por outro lado, é o ser dos termos que possibilita uma maior ou menor profundidade de campo, isto é, a nitidez e visibilidade dos vários planos da imagem e das várias formas aparentes nestes planos. Uma maior profundidade de campo, consequente de uma menor abertura e distância focal, mas de uma maior distância ao objecto, origina círculos de confusão menores – discos cujo conteúdo formal é indiferenciado e que indicam o fora de foco nítido -, e, portanto, os vários planos nítidos. Contrariamente, se a profundidade de campo for extremamente pequena, os círculos de confusão aumentam, colocando os objectos mais afastados no mesmo plano de fundo da imagem, e a existência imagética desses objectos é idêntica ou mesmo indistinta. No entanto, mediante uma maior ou menor nitidez de todos os planos da imagem decorrente de uma menor ou maior abertura do diafragma, a particularização de um objecto na imagem fotográfica em detrimento dos outros planos é chamado de *foco selectivo ou diferencial*. E, mais uma vez, voltamos à ideia de diferencial, que desta feita, podemos indicar como realização dos valores numéricos escolhidos para a exposição luminosa e organização composta dos planos imagéticos descrita como Ideia. Da Ideia, do diferencial, o seu aspecto determinável é seguido pelo aspecto de indeterminado no seu objecto, aspecto que se coloca como foco ou horizonte de procura, e pelo aspecto de determinação infinita ideal.

Notas Conclusivas

Pretendemos com a presente investigação marcar as diferenças que são próprias à imagem fotográfica enquanto *diferença* segundo uma *repetição* que opera em todo o seu processo. Diferenças densas, singulares, feitas de multiplicidades vibrantes e não diferenças de graduação ou de comparação próprias à representação.

De uma abordagem genealógica da fotografia ao pensamento das condições de possibilidade da sua produção, caminhamos por planos mediáticos, discursivos, relacionais, reflexivos, para encontrar justamente a sua acção no plano do tempo, no plano da memória, a sua acção de dissolução do sujeito e a formação do *qualquer*, do *instante qualquer*, do *espaço qualquer*, do *ser qualquer*. Se, numa primeira parte, insistimos na *desterritorialização* da fotografia do plano da representação, da significação e da validação de discursos, tentando chegar a uma síntese da sua produção, que determinámos como *desejante*; numa segunda parte, ensaiámos compreender o gesto fotográfico na sua essência através de uma análise do seu dispositivo material, do seu modo de funcionamento, o da *repetição*, e, do seu modo de ser, o da *Diferença*. Entendemos ainda explorar uma terceira parte, na qual se formasse um plano conceptual da fotografia, que colocasse os seus termos comuns em movimento de recriação de sentido, de *pensamento diferencial*. Uma investigação que se pretende não definidora do que a imagem fotográfica traduz, mas antes um movimento que se pretende fragmentador no sentido de elaborar problemas, *linhas de fuga*, conceitos fendidos para que o próprio movimento fotográfico não se estabeleça, mas procure abrir possibilidades de olhar e de pensamento. O que procuramos é a ressonância da imagem fotográfica, a ficção criada que, como nos diz Rancière (2001) a propósito de uma revolução estética, não é mais um sistema de fábulas ou metáforas inventadas, mas o próprio *Real* onde o pensamento não se separa da imagem.¹ A fotografia induz no olhar expectante, no olhar de quem vê, um discurso imagético que se pode entregar livremente à sua reinvenção constante, à reprodução sem fim de um eterno diferido instantâneo que se poderá colocar

¹ “ [la révolution esthétique avait commencé déjà au XVIIIe siècle lorsque Vico] (...) Il entend liquider l’idée de la sagesse mystérieuse cachée dans les écritures imagées et les fables poétiques. Il lui oppose une herméneutique nouvelle qui rapporte l’image non à un sens caché mais aux conditions de sa production. Mais, du même coup, il ruine l’image traditionnelle du poète comme inventeur de fabces, de personnages et d’images. (...) Car il ne connaissait pas notre différence entre histoire et fiction (...) Ce ne sont pas non plus des allégories inventées à des fins poétiques (...) la pensée ne se séparait pas de l’image, non plus que l’abstrait du concret. Ses «images» ne sont rien d’autre que la manière de parler des peuples de son temps.” (Rancière, 2001: 27-29).

enquanto repetição do diferente. Isto é, o *aberto*, tão semelhante ao abismo na nossa representação, é o salto lançado, a pulsão do corpo, que o impele para a perturbação afectiva, para a experiência estética que ousamos sentir e dizer nesse mesmo corpo.

Tal é a fotografia: da sua índole reprodutível, cujo avesso (o espelho) constitui o aparecer de um gesto de criação do novo, e da câmara enquanto aparelho limitado, enquanto corpo de potencialidades em si inscritas, unidade fragmentária, cuja constante tensão interna não permite uma acção controladora e reguladora total de um poder actual insinuado numa temporalidade que continuamente atravessamos. Porque a imagem escapa. Porque a imagem como Real traça as suas próprias linhas de fuga, desterritorializações, devires: “(...) a imagem tem, pois, por objecto o funcionamento do pensamento, e que o funcionamento do pensamento também é o verdadeiro sujeito que nos leva às imagens” (Deleuze, 2006: 214).

A fotografia como objecto virtual, objecto seu contemporâneo e seu passado, nunca perfeito, persiste numa busca nunca acabada de si, no entreacto, entre cada repetição, em contínua relação, em devir. Porque também nele falta uma identidade, uma fixação nominal, em que a semelhança visual é ainda movimento aparente de todo o processo de repetição. E em que a repetição é movimento de ressonância de intersubjectividade, movimento de problematização, de questionamento de nós mesmos e do mundo. O *novo* que é produto do diferente, que estabelece uma diferença de potencial no discurso imagético, uma outra voz – o próprio pensamento.

Pretendemos que esta dissertação seja como uma *fotografia*, que cada capítulo seja como uma fotografia, uma parte de um Todo, mas já um Todo na sua existência efectiva, um virtual a escapar continuamente à total actualização. Entendemos que, mais do que uma legendagem do campo de possibilidade do processo fotográfico, esta investigação abra caminhos bifurcados de pensamento e potenciação do gesto fotográfico. Mais do que dispor níveis de leitura da imagem fotográfica, aponte sentidos vários, em que se possa *ver* a sua singularidade e multiplicidade, as suas linhas de problematização e afecção.

Se procurámos a própria imanência da fotografia, é no seu movimento que pretendemos continuar a pensar e a fotografar. No que é que a fotografia se deixa fazer segundo um processo de produção imagética e um modo de pensar que lhe é próprio? Será talvez uma questão a abrir no pensamento da fotografia.

Bibliografia

ADAMS, Ansel (2006), *A Câmera*, São Paulo: Editora SENAC

AGAMBEN, Giorgio (1993), *A Comunidade Que Vem*, Lisboa: Editorial Presença

_____ (2006), *Profanações*, Lisboa: Edições Cotovia

AMAR, Pierre-Jean (2007), *História da Fotografia*, Lisboa: Edições 70

ARENDT, Hannah (1995), *Verdade e Política*, Lisboa: Relógio D'Água Editores

BARTHES, Roland (2005), *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70

BAUDRILLARD, Jean (1991), *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio D'Água Editores

BAURET, Gabriel (2006), *A Fotografia*, Lisboa: Edições 70

BECKETT, Samuel (2006), *Novelas e Textos para Nada*, Lisboa: Assírio & Alvim

BENJAMIN, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D'Água Editores

BORGES, Jorge Luís (2000), *Ficções*, Linda-a-Velha: Abril/Controljornal

CARROLL, Lewis (2000), *Alice no País das Maravilhas*, Lisboa: Relógio D'Água Editores

CARTIER-BRESSON, Henri (2004), *O imaginário segundo a natureza*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili

DELEUZE, Gilles (2000), *Diferença e Repetição*, Lisboa: Relógio D'Água Editores

_____ (2003), *Conversações*, Lisboa: Fim de Século

_____ (2004), *A Imagem-Movimento. Cinema 1*, Lisboa: Assírio & Alvim

_____ (2006), *A Imagem-Tempo. Cinema 2*, Lisboa: Assírio & Alvim

_____ (2007), *Nietzsche*, Lisboa: Edições 70

_____ (2008), *Le bergsonisme* Paris: Quadrige/PUF

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1992), *O que é a Filosofia?*, Lisboa: Editorial Presença

_____ (2004a), *O Anti-Édipo Capitalismo e Esquizofrenia 1*, Lisboa: Assírio & Alvim

_____ (2004b), *Rizoma*, Lisboa: Assírio & Alvim

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire (2004), *Diálogos*, Lisboa: Relógio D'Água Editores

DERRIDA, Jacques (2004), *Sob Palavra*, Lisboa: Fim de Século

DIDI-HUBERMAN, Georges (2003), *Images malgré tout*, Les Paris: Éditions de Minuit

DUBOIS, Philippe (1992), *O Acto Fotográfico*, Lisboa: Vega

DURAND, Régis (1995), *Le Temps de l'image*, Paris: Editions de la Différence

DURAS, Marguerite (2008), *L'Amour*, Saint-Amand: Éditions Gallimard

ECO, Umberto (1989), *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, Lisboa: DIFEL

FLUSSER, Vilém (1998), *Ensaio sobre a Fotografia*, Lisboa: Relógio D'Água Editores

- FOUCAULT, Michel (1997), *A Ordem do Discurso*, Lisboa: Relógio D'Água Editores
- _____ (2005), *As Palavras e as Coisas*, Lisboa: Edições 70
- _____ (2006a), “*É Preciso Defender a Sociedade*”, Lisboa: Editora Livros do Brasil
- _____ (2006b), *O que é um autor?*, Lisboa: Nova Vega
- _____ (2007), *Isto não é um cachimbo*, São Paulo: Editora Paz e Terra
- FRIED, Michael (2008), *Why Photography Matters as Art as Never Before*, London: Yale University Press New Haven
- GAUDRIAULT, Caroline; RANCINAN, Gérard (2008), *Le Photographe*, Paris: Baume & Mercier
- GENET, Jean (2002), *Rembrandt*, Rio de Janeiro: Editora José Olympio
- GIL, José (2008), *O Imperceptível Devir da Imanência*, Lisboa: Relógio D'Água Editores
- HEGEL, Friedrich (1989), *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome*. Vol.II, Lisboa: Edições 70
- KANDINSKY, Wassily (1999), *O Futuro da Pintura*, Lisboa: Edições 70
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2006), *O Olho e o Espírito*, Vega
- NIETZSCHE, Friedrich (1998), *Para Além de Bem e Mal*, Lisboa: Guimarães Editores
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo (1996), *O Plano da Imagem*, Lisboa: Assírio & Alvim
- RANCIÈRE, Jacques (2001), *L'inconscient esthétique*, Paris: Éditions Galilée

_____ (2003), *Le destin des images*, Paris: La Fabrique Éditions

SONTAG, Susan (2002), *On Photography*, London: Penguin Books

_____ (2004), *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin Books

WALL, Jeff (2007), *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, New York : The Museum of Modern Art

Filmografia

BERND & HILLA BECHER (2004), Filme Vídeo, Realização: Jean-Pierre Krief, filme, 13min., Serie Contacts, Co-produção: Centre National de la Photographie: Arte France

CHRISTIAN BOLTANSKI (2004), Filme Vídeo, Realização: Alain Fleischer, filme, 13min., Serie Contacts, Co-produção: Centre National de la Photographie: Arte France

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire, [réal. BOUTANG, Pierre-André] (2004a), *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (1996), Paris: Editions Montparnasse

DUANE MICHAELS (2004), Filme Vídeo, Realização: Dominique Dubosc, filme, 13min., Serie Contacts, Co-produção: Centre National de la Photographie: Arte France

GODARD, Jean-Luc, *História(s) do Cinema*, Midas, Lisboa, 2007. 2 discos (DVD) (268 min.): color., som

GODARD, Jean-Luc, *Made in U.S.A.*, Universal Studios, França, 2007. 1 disco (DVD) (81 min.): color., som

HIROSHI SUGIMOTO (2004), Filme Vídeo, Realização: Jean-Pierre Krief, filme, 13min., Serie Contacts, Co-produção: Centre National de la Photographie: Arte France

JARDIM, João; CARVALHO, Walter; *Janela da Alma*, Ravina Filmes, Brasil, 2002. 1 disco (DVD) (73 min.): color., som

JOHN HILLIARD (2004), Filme Vídeo, Realização: Jean-Pierre Krief, filme, 13min., Serie Contacts, Co-produção: Centre National de la Photographie: Arte France

MARKER, Chris, *La Jetée*,.... Midas, Lisboa, 2007. 2 discos (DVD) (268 min.): color., som

MARSH, James, *Man on Wire*, Magnolia Home Entertainment, USA, 2008. 1 disco (DVD) (94 min.): color., som

MCQUEEN, Steve, *Hunger*, ZON Lusomundo, Lisboa, 2009. 1 disco (DVD) (95 min.): color., som.

WENDERS, Wim, *Palermo Shooting*, ZON Lusomundo, Lisboa, 2009. 1 disco (DVD) (124 min.): color., som

Bibliografia Passiva

- ADES, Dawn (1986), *Photomontage*, London: Thames and Hudson
- ADORNO, Theodor W. (2006), *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70
- AGAMBEN, Giorgio (1998), *O Poder Soberano e a Vida Nua – Homo Sacer*, Lisboa: Editorial Presença
- ARISTÓTELES (2007), *Poética*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- BAUDELAIRE, Charles (2004), *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa: Vega
- BATESON, Gregory (1996), *Metadiálogos*, Lisboa: Gradiva
- BECKETT, Samuel (2006), *À Espera de Godot*, Lisboa: Edições Cotovia
- BECKMANN, Max (2003), *On My Painting*, London: Tate Publishing
- BERGSON, Henry (1959), *Matière et Mémoire: Essai sur la Relation du Corps à l'Esprit*, Paris: Presses Universitaires de France
- BRASSAÏ (1971), *Conversas com Picasso*, Porto: Livraria Civilização Editora
- CABANNE, Pierre (2002), *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*, Lisboa: Assírio & Alvim
- CARROLL, Lewis (2000), *Alice do Outro Lado do Espelho*, Lisboa: Relógio D'Água Editores
- DELEUZE, Gilles (1988), *Le Pli*, Paris: Les Éditions de Minuit
- DERRIDA, Jacques (2001), *O Monolinguismo do Outro*, Porto: Campo das Letras

DUVE, Thierry de (2005), *Pose e Instantâneo ou o Paradoxo Fotográfico* in *LISBOAPHOTO 2005*, Bruxelles

FOUCAULT, Michel (1994), *A Vontade de Saber*, Lisboa: Relógio D'Água Editores

FRICKE, Christiane [et al.] (2005), *Arte do Século XX*, Bona: Taschen

GENET, Jean (1999), *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Lisboa: Assírio & Alvim

GOLDIN, Nan (2008), *The Devil's Playground*, New York: Phaidon Press Limited

HEGEL, G.W.F. (1983), *Estética: O Belo Artístico ou o Ideal*, Lisboa: Guimarães Editores

HEIDEGGER, Martin (2005), *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70

HERRIGEL, Eugen (2007), *Zen e a Arte do Tiro com Arco*, Lisboa: Assírio & Alvim

KANT, Immanuel (1998), *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lousã: Imprensa Nacional – Casa da Moeda

KLOSSOWSKI, Pierre (2008), *A Moeda Viva*, Lisboa: Antígona

KRAUSS, Rosalind, *Notes on the Index: Part 1* in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, London, 1986

_____ (1999), *Bachelors*, Massachusetts: October, The MIT Press

MARCUSE, Herbert (2007), *A Dimensão Estética*, Lisboa: Edições 70

MUMFORD, Lewis (2001), *Arte & Técnica*, Lisboa: Edições 70

Outras Zonas de Contacto (2007), Fundação Carmona e Costa, Lisboa; Lisboa: Assírio & Alvim

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo (2005), *Immagine della Fotografia*, Roma: Jouvence Editoriale

PLATÃO (2000), *Íon*, Mem Martins: Editorial Inquérito

_____ (2003), *O Banquete*, Lisboa: Guimarães Editores

RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible*, Paris: La Fabrique Éditions

TOWNSEND, Chris (2006), *Francesca Woodman Scattered in Space and Time*, London: Phaidon Press Limited

VALÉRY, Paul (1995), *Discurso sobre a Estética – poesia e pensamento abstracto*, Lisboa: Vega

VIRILIO, Paul (1989), *Esthétique de la disparition*, Paris: Éditions Galilée